Seix Barral Los Tres Mundos *Ensayo*

Guillermo Martínez

La fórmula de la inmortalidad



La fórmula de la inmortalidad

La fórmula de la inmortalidad

Guillermo Martínez

Índice de contenido

Martínez, Guillermo
La fórmula de la inmortalidad / Guillermo Martínez. - 1a ed . - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Seix Barral, 2016.
Libro digital, EPUB
Archivo Digital: descarga
ISBN 978-950-731-901-3
1. Ensayo Literario. I. Título.
CDD A864

Diseño de colección: Josep Bagà Associats

Imágen de cubierta: El recorrido (2001), Julieta Espósito

Publicado bajo el sello Seix Barral®
Independencia 1682, (1100) C.A.B.A.
www.editorialplaneta.com.ar

Primera edición en formato digital: noviembre de 2016
Digitalización: Proyecto451

Inscripción ley 11.723 en trámite
ISBN edición digital (ePub): 978-950-731-901-3

Para Marisol

ESTADO CRÍTICO

ELOGIO DE LA DIFICULTAD

Cada vez que se habla de lectura, maestros, escritores y editores se apresuran a levantar las banderas del hedonismo, como si debieran defenderse de una acusación de solemnidad, y tratan de convencer a generaciones de adolescentes desconfiados y adultos entregados a la televisión de que leer es puro placer. Interrogados en suplementos y entrevistas, hablan como si ningún libro, y mucho menos los clásicos, desde *Don Quijote* a *Moby Dick*, desde *Macbeth* a *Facundo*, les hubiera opuesto nunca resistencia y como si fuera no sólo sencillo llegar a la mayor intimidad con ellos, sino además un goce perpetuo al que vuelven en sus lecturas de cabecera todas las noches.

La posición hedonista es, por supuesto, simpática, fácil de defender y muy recomendable para mesas redondas, porque uno puede citar de su parte a Borges: "Soy un lector hedónico: jamás consentí que mi sentimiento del deber interviniera en afición tan personal como la adquisición de libros, ni probé fortuna dos veces con autor intratable, eludiendo un libro anterior con un libro nuevo…".

Y bien, yo me propongo aquí la defensa más ingrata de los libros difíciles y de la dificultad en la lectura. No por un afán especial de contradicción, sino porque me parece justo reconocer que también muchas veces en mi vida la lectura se pareció al montañismo, a la lucha cuerpo a cuerpo y a las carreras de fondo, todas actividades muy saludables y a su manera placenteras para quienes las practican, pero que requieren, convengamos, algún esfuerzo y transpiración. Aunque quizá sea otro deporte, el tenis, el que da una analogía más precisa de lo que ocurre en la lectura. El tenis tiene la particular ambivalencia de que es un juego extraordinario cuando los dos contrincantes son buenos jugadores, y extraordinariamente aburrido si alguno uno de ellos es un novato y no alcanza a devolver ninguna pelota. Las teorías de la lectura creen decir algo cuando sostienen el lugar común tan extendido de que es el lector quien completa la obra literaria. Pero un lector puede simplemente no estar preparado para enfrentar a un determinado autor y deambulará entonces por la cancha recibiendo pelotazo tras pelotazo, sin entender demasiado lo que pasa. La versión que logre asimilar de lo leído será obviamente pálida, incompleta, incluso equivocada. Si esto parece un poco elitista, basta pensar que suele suceder también exactamente el caso inverso, cuando un lector demasiado imaginativo o un académico entusiasta lanza sobre el

texto, como tiros rasantes, conexiones, interpretaciones e influencias que al pobre escritor nunca se le habrían ocurrido.

En todo caso, la literatura, como cualquier disciplina del conocimiento, requiere entrenamiento, aprendizajes, iniciaciones, concentración. La primera dificultad es que leer, para bien o para mal, es leer *mucho*. Es razonable la desconfianza de los adolescentes cuando se los incita a leer aunque sea *un* libro. Proceden con la prudencia instintiva de aquel niño de Simone de Beauvoir que se resistía a aprender la "a" porque sabía que después querrían enseñarle la "b", la "c" y toda la literatura y la gramática francesas. Pero es así: los libros, aun en su desorden, forman escaleras y niveles que no pueden saltearse de cualquier manera. Y sobre todo, sólo en la comparación de libro con libro, en las alianzas y oposiciones entre autor y autor, en la variación de géneros y literaturas, en la práctica permanente de la apropiación y el rechazo, puede uno darse un criterio propio de valoración, liberarse de cánones y autoridades, y encontrar la parte que hará propia y más querida de la literatura.

La segunda dificultad de la lectura es, justamente, quebrar ese criterio; confrontarlo con obras y autores que uno siente en principio más lejanos, exponerse a literaturas antagónicas, mantener un espíritu curioso, impedir que las preferencias cristalicen en prejuicios. Y son justamente los libros difíciles los que extienden nuestra idea de lo que es valioso. Son esos libros que uno está a punto de soltar y, sin embargo, presiente que si no llega al final se habrá perdido algo importante. Son esos libros contra los que uno puede estrellarse la primera vez y aun así misteriosamente vuelve. Son a veces carromatos pesados y crujientes que se arrastran como tortugas. Son libros que uno lee con protestas silenciosas, con incomprensiones, con extrañeza, con la tentación de saltar páginas. No creo que sea exactamente un sentimiento del deber, como ironiza Borges, lo que nos anima a enfrentarnos con ellos, e incluso a terminarlos, sino el mismo mecanismo que lleva a un niño a pulsar *enter* en su computadora para acceder al siguiente nivel de un juego fascinante. Y los chicos no ocultan su orgullo cuando se vuelven diestros en juegos complicados, ni los montañistas se avergüenzan de su atracción por las cumbres más altas.

Hay una última dificultad en la lectura, como una enfermedad terminal y melancólica, que señala Arlt en una de sus aguafuertes: la sensación de haber leído demasiado, la de abrir libro tras libro y repetirse al pasar las páginas: *pero esto ya lo sé, esto ya lo sé*. Los libros difíciles tienen la piedad de mostrarnos cuánto nos falta.

Clarín, 22 de abril de 2001.

LOS JUICIOS DEL TIEMPO

Una frase ingeniosa del folclore literario dice que un libro es bueno si tiene cincuenta años. En la versión de Sabato, siempre más drástico, un libro es bueno sólo si tiene *cien* años. Consultado sobre sus lecturas, Osvaldo Soriano respondió una vez que la vida es corta y los libros son largos, por lo que prefería un Melville seguro a un contemporáneo por probarse. Este amparo en las jerarquías del tiempo y el discreto encanto de parecer desactualizado son excusas infaltables cuando se debe dar cuenta de la literatura reciente en las encuestas de fin de año: "Perdón, no leo autores tan actuales, todavía me falta terminar con... (Dostoievski, o Stendhal, o Byron)".

También Borges acepta al tiempo como supremo antólogo: "Podemos conocer a los antiguos, podemos conocer a los clásicos, podemos conocer a los escritores del siglo XIX y a los del principio del nuestro, que ya declina. Harto más arduo es conocer a los contemporáneos. Son demasiados y el tiempo no ha revelado aún su antología".

En mi novela *La mujer del maestro*, que trata sobre escritores, y sobre las lecciones ambiguas de la literatura, uno de los personajes se rebela contra esta sumisión a los juicios del tiempo. Su argumento principal es de escepticismo. Los juicios del tiempo, los juicios de la posteridad, no son, después de todo, sino los juicios de otros hombres de tiempos por venir. Tener alguna fe en los juicios del tiempo requiere implícitamente una segunda fe, mucho más dudosa: la de suponer que los hombres del futuro serán de alguna forma mejores, o más ecuánimes, o más sabios. Que tendrán balanzas de mayor precisión y podrán revisarlo todo, sopesarlo todo, comprenderlo todo. Que entenderán más y no cometerán arbitrariedades ni olvidos ni errores. Pero del mismo modo, claro, podría ocurrir que entendieran *menos*. Los tiempos por venir, presiente y declara con amargura este personaje, pueden ser todavía mucho más ciegos y sordos.

Un segundo argumento contra los juicios del tiempo lo da indirectamente el propio Borges en uno de sus ensayos más profundos, en que se pregunta qué es un libro clásico. En su tesis, propone que clásico es aquel libro "que una nación o un grupo de naciones o el largo tiempo han decidido leer como si en sus páginas todo fuera deliberado, fatal, profundo como el cosmos y capaz de interpretaciones sin término". Observa de inmediato que esas

decisiones pueden variar según las barreras lingüísticas, las políticas o las geográficas, y se resigna, de acuerdo con sus conclusiones, a la obligación lógica de poner en duda la perduración indefinida de Voltaire y de Shakespeare. Clásico, concluye, “no es un libro que necesariamente posee tales o cuales méritos; es un libro que las generaciones de los hombres, urgidas por diversas razones, leen con previo fervor y con misteriosa lealtad”.

Pero entonces, se deduce también de aquí, la simple perduración puede ya no significar nada. No es necesariamente la marca de virtud en una obra: puede ser un accidente, una matriz afortunada, lo suficientemente “libre” o ambigua para admitir muchas interpretaciones, la fidelidad de un pueblo a un elemento histórico, la repetición ritual de una costumbre, o una acumulación de *papers* académicos que a nadie le conviene tirar.

Esta indagación de Borges es en más de un sentido conmovedora. Tiene sesenta y tantos años, y se percibe en su reflexión el ansia de encontrar algún elemento que le permita anticipar en el futuro la suerte y el alcance de su propia obra. Sus conclusiones suenan curiosamente resignadas, como si no le quedara otro remedio que aceptar los arbitrios del tiempo, y a la vez no tuviera demasiada confianza por sus misteriosas lealtades.

Una imagen todavía optimista de nuestra modernidad nos muestra como enanos que —trepados a los hombros de gigantes del pasado— aún logramos a veces ver más lejos. Confiar en los juicios del tiempo es confiar en hombres sobre cuya altura nada sabemos.

EL LEGADO DEL UNIVERSO

Propongo como acertijo este fragmento de una carta: “Nosotros, los jóvenes americanos, somos (sin hipocresías) hombres del futuro... Me parece que estamos adelante de los europeos en el hecho de que en mayor medida que cualquiera de ellos podemos tratar libremente con formas de civilización que no son las nuestras, podemos recoger y elegir y asimilar y en suma (estéticamente, etcétera) afirmar nuestra propiedad dondequiera que la encontremos. No poseer ningún sello nacional ha sido considerado hasta ahora una falla y un motivo de pesar, pero no me parece improbable que los escritores americanos puedan mostrar que una vasta fusión intelectual y una síntesis de las diversas tendencias nacionales del mundo es la condición de logros más importantes de cuantos hemos visto”.

¿Pertenece a Borges, alrededor de 1930, al momento de escribir “El escritor argentino y la tradición”? El núcleo argumental, a poco que se recuerde, es en efecto asombrosamente semejante. Ante la pregunta de cuál es la tradición argentina, Borges niega que deba reducirse a la poesía gauchesca o adscribirse a la literatura española. La tradición argentina, propone en cambio, debe ser “toda la cultura occidental”. Analiza la preeminencia de nombres irlandeses en la literatura y la filosofía británicas, y llega a la conclusión de que sobresalen porque “actúan dentro de esa cultura y al mismo tiempo no se sienten atados a ella por una devoción especial”. Los argentinos, los sudamericanos en general, dice luego, estamos en una situación análoga: podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones y con irreverencia... “Por eso no debemos temer y debemos pensar”, concluye, en una de las propuestas de más largo alcance de nuestra literatura, “que nuestro patrimonio es el universo”.

La carta en realidad es muy anterior a este ensayo, aunque es improbable que Borges la conociera; fue escrita por el joven Henry James en 1867, en un período en que, para decirlo con sus propias palabras, “Norteamérica era desnuda y cruda y provinciana”. La comparación de las épocas permite una primera observación: que la cuestión de lo universal y lo nacional no aparece en cualquier momento y en cualquier lugar, sino desde una posición de relativa debilidad, cuando la tradición local es pobre, o está agotada, o se vuelve, en cualquier sentido, insuficiente. Difícilmente los escritores ingleses, por mencionar un caso, se propongan por ahora, con

argumentos universalistas simétricos, saltar al abordaje de temas celosamente “nuestros”, como el tango, el peronismo, o el asado dominguero.

Asumida la tesis universalista, una segunda observación aguda de Borges es que el problema de la tradición se convierte en el fondo en un seudoproblema: “Todo lo que hagamos con felicidad los escritores argentinos pertenecerá a la tradición argentina, de igual modo que el hecho de tratar temas italianos pertenece a la tradición de Inglaterra por obra de Chaucer y Shakespeare”. Este vaticinio se cumplió notablemente, en primer lugar con su propia obra. Pero también, de la literatura rusa reobtuvimos los tormentos magníficos y el existencialismo anticipado de Arlt; de la literatura norteamericana, la expansión a nuevos géneros y una multitud de preferencias estilísticas; de la literatura fantástica universal, una original y prolífica variante rioplatense; de la literatura francesa, una preocupación siempre alerta por la forma y el “estado del arte”. Por supuesto, no todos los experimentos fueron ni serán felices, pero si nos repetimos hoy la pregunta de cuál es la tradición argentina, la respuesta sería afortunadamente larga y variada y compleja. En un reciente ensayo de *La narración-objeto*, titulado “Tradición y cambio en el Río de la Plata”, Juan José Saer pasa revista a nuestra “disponibilidad” a lo extranjero, del socialismo a la literatura fantástica, del surrealismo al pensamiento estructuralista, del marxismo al psicoanálisis, y afirma que de la tensión permanente entre lo universal y lo local, y de la ambigüedad hacia lo extranjero nacen los conflictos más duraderos, pero también más fructíferos, de la cultura rioplatense. Así, uno de nuestros sellos “nacionales” más firmes sería, como quería Henry James, la apropiación y la experimentación de las diversas tendencias mundiales.

Pero si desde el punto de vista lógico la cuestión de lo universal y lo local puede ser un seudoproblema y a veces un problema francamente absurdo (Saer observa que *Zama*, de Di Benedetto, transcurre en el Paraguay, pero todavía sería más difícil determinar dónde transcurre *El cuarteto de Alejandría*, de Durrell, o *El castillo*, de Kafka), este seudoproblema no deja de reaparecer, recurrentemente, bajo distintas formas.

Una particularmente paradójica, que se prolonga hasta nuestros días, se manifiesta a partir del llamado boom latinoamericano, en que por obra de un grupo inicial de novelas ciertamente destacables el público europeo descubre y empieza a consumir en gran escala, como un nuevo exotismo, la América latina del realismo mágico, colorida, violenta, desmesurada, semisalvaje. El canto de sirenas editorial desencadena una fiebre de oro del color local ajustado a las expectativas a la vez paternalistas e ingenuas de ese público. En esta

nueva división del trabajo, como analizaron en su momento Saer y aún antes Héctor Libertella, la búsqueda de lo local está peligrosamente dirigida. A nosotros nos es permitido y requerido el papel del buen salvaje, los tropicalismos y las barbaries, las mujeres en llamas y las recetas de cocina. Ellos siguen reservándose toda la esfera intelectual, la razón y la filosofía.

Hubo también en la década del setenta una instancia política del problema, asociada a las ideas de liberación nacional y a lo que se dio en llamar lo "nacional y popular". Con una lectura estrecha del marxismo se trató de reducir la literatura a la historia, se privilegiaron los textos y las interpretaciones que permitieran discutir sobre el poder, la sociedad y la revolución, y se hicieron los recortes más arbitrarios para forzar una supuesta línea nacional en nuestra literatura. Se juzgaba a los escritores por sus ideas políticas antes que por sus textos, y a los textos por su inserción ideológica antes que por cualquier valor literario, lo que condujo a malentendidos absurdos pero perdurables (emblemáticamente, la actitud esquizofrénica hacia Borges, pero también la discusión maniquea por Cortázar, Marechal o Walsh). Se ha vuelto un lugar común inculpar a toda la izquierda intelectual de esto, pero basta revisar las publicaciones de la época para encontrar diferencias y excepciones muy notables.

Digo ahora algo de lo que pienso sobre esta cuestión. En primer lugar, la tesis universalista me parece preferible por la razón primera y elemental de que no excluye, sino que lleva en sí a todos los localismos: la estaca pampa está tan clavada en el universo como el tigre de Bengala, y el escritor universalista puede volver a pintar su aldea, cuantas veces quiera, si le resulta suficientemente interesante. Extremaría más esto: creo que en el fondo la literatura, como la ciencia, es toda una. En este sentido, me parece bastante problemático postular la existencia de una literatura argentina, de la misma manera que me resultaría extraño pensar en una matemática "argentina" (además, Gombrowicz, Chatwin, Hudson, ¿estarían o no estarían?). Lo que no creo que exista —más allá de tesis de doctorado que todo lo pueden forzar— es un sistema de literatura argentina, en el que una novela argentina responde, remite, o se "explica" por otras obras argentinas. En primer lugar, porque el conjunto de lecturas y referencias de los escritores argentinos está orientado de acuerdo con esta "disponibilidad" a la literatura universal: la biblioteca nacional se confunde hasta lo indistinguible con la biblioteca extranjera. De este modo, lo más frecuente es que una novela argentina remita por igual, sin ni siquiera proponérselo, a textos argentinos y no argentinos. En segundo lugar, porque no a todos los escritores les preocupa responder, o "resonar" con obras anteriores o insertarse en un supuesto sistema local: el tema más frecuente de los escritores suele

ser, como quería Jerzy Kosinsky, "aquello en lo que no pueden dejar de pensar", que tiene más que ver en general con historias familiares, con aventuras personales, o con encrucijadas privadas que con tender líneas a *El matadero*, parodiar a Mansilla o discutir con el *Facundo*. Sí creo en cambio que existen algunas otras tradiciones que no tienen necesariamente que ver con "lo nacional" en nuestra narrativa. La palabra "tradición" se presta a muchos equívocos y lleva asociada para la crítica más vulgar una carga siempre negativa. Yo me refiero aquí a cierta recurrencia de métodos probados, a la revisitación de algunos temas, a la decantación de diversos intentos en procura de lo mismo, a la prolongación de ideas en una dirección, o incluso a la frecuentación exitosa de un género. En este sentido hay, por ejemplo, una tradición local alrededor del tema arltiano de la mala fe, y hay sin duda una tradición rioplatense del cuento. Estas tradiciones cumplen un papel interesante, muchas veces invisible, dentro de una literatura: establecen un nivel de exigencia, una cierta medida de profundidad, un piso mínimo. El que se propone innovar dentro de ellas tiene la altura de lo que ya está hecho y la sucesión de intentos previos como un obstáculo por sobreponer. Pero por supuesto, otra vez, no todos los escritores son, ni quieren ser, saltadores de vallas.

Hay, finalmente, otra forma de lo tradicional que pesa mucho más prodigiosamente sobre todos los escritores, y es la que establecen sus propios libros. En el pequeño infierno privado entre la tentación de repetirse y la incertidumbre de un registro nuevo, se juega la definición quizá más auténtica de los términos "tradición" y "cambio".

Exposición en el seminario Literatura Argentina en la Argentina, Resistencia, 2000, y en el Congreso Hispanoamericano de nuevos autores, Bogotá, Colombia, 2000.

SOBRE EL 11 DE SEPTIEMBRE

CINISMO, INDIFERENCIA E INGENUIDAD

Estaba casualmente en los Estados Unidos, en una universidad del sur, cuando ocurrieron los atentados del 11 de septiembre. Y estaba todavía aquí cuando la guerra contra Afganistán se cocinó, se decidió y se puso en marcha. De todas las impresiones que recuerdo de los días que siguieron inmediatamente al 11 de septiembre, hay dos que se ensamblan juntas como parte de ese *puzzle* privado que es la opinión propia, los sentimientos íntimos sobre un acontecimiento que ha sido mirado, interpretado y a menudo manipulado de maneras tan diferentes.

La primera de estas impresiones fue una pequeña conversación sobre los atentados que tuve con una secretaria de la universidad. Era, y estoy seguro de que todavía es, una señora encantadora, muy educada, maravillosamente solícita. Me preguntó muy cautelosamente mi opinión sobre los ataques, y cuando le dije que, por supuesto, estaba tan horrorizado como cualquiera, pareció aliviada de que estuviéramos los dos del mismo lado y reflexionó en voz alta: “No entiendo por qué esto nos está pasando a nosotros, usted puede ver que somos gente simple y buena. Amamos a nuestras familias, vamos los domingos a la iglesia, y siempre damos dinero a los países pobres. No puedo entender todo este odio”. En este punto suspiró y agregó: “Creo que hay demasiada gente envidiosa en el mundo allí afuera”.

La segunda impresión fue algo que escuché de un hombre no tan agradable como esta secretaria, pero muy inteligente a su manera cínica, algo que dijo en una confesión orgullosa durante una entrevista por la televisión. El hombre era Zibriev Brevszinsky, consejero norteamericano de Defensa durante la guerra entre la Unión Soviética y Afganistán. Estaba recordando la invasión de Afganistán por el ejército soviético con un brillo de triunfo en los ojos. Tan pronto como vio a los soldados soviéticos en marcha, explicó, supo que aquél era el momento, la oportunidad de oro para los Estados Unidos de darle a la Unión Soviética su propio Vietnam. Había sido la mente maestra detrás del plan de resistencia que terminó, diez años después, con la caída del Muro de Berlín. Explicó la forma en que el gobierno de los Estados Unidos armó y entrenó a los afganos y cómo convirtieron al

país durante esos diez años en una pesadilla de guerrillas para los soldados soviéticos. Osama Bin Laden, como escuché con sorpresa, luchaba allí como un soldado debutante, un millonario excéntrico con un ejército privado, ansioso por aprender todas las habilidades militares. Buen amigo de la familia Bush y, sí, entrenado y armado por los Estados Unidos. "Nuestro único error allí", dijo Brevszinsky, "fue dejar las armas en el país después de que la guerra terminara. Sin ninguna economía organizada, y con una generación de gente joven que sólo sabía cómo matar a otra gente, el país entero se convirtió en un campo de entrenamiento para terroristas de varios países". En este punto recordé una equivocación interesante que la gente en mi país comete con frecuencia con respecto al monstruo de la novela *Frankenstein*; tal vez lo mismo ocurre aquí: tienden a darle al monstruo el nombre del creador y piensan que Frankenstein es el nombre del monstruo. Y ciertamente, muy a menudo, creador y criatura pueden ser llamados con el mismo nombre.

En todo caso, sólo quería señalar estos dos polos, estos dos extremos que trabajan juntos tan bien en la sociedad norteamericana, esta separación que sorprende a cualquiera que llega a los Estados Unidos y establece contacto con toda la gente realmente excelente que puede encontrarse allí donde uno vaya. Una política externa cínica, deliberada, agresiva, combinada con el buen humor, la ingenuidad, la indiferencia y a veces, incluso, la ignorancia de la mayor parte de la población sobre lo que ocurre "en el mundo allí afuera".

Pero la ingenuidad no siempre es inocente, así como el cinismo no siempre es inteligente.

Cuando dejé los Estados Unidos en 2001, y como represalia por el 11 de septiembre, una guerra mayor, aprobada por el noventa por ciento de los norteamericanos, se llevaba a cabo, una guerra que desde el mismo principio estaba condenada a fracasar en el principal de los objetivos proclamados. En vez de ir por el único hombre del que sospechaban, dos millones de personas indefensas fueron empujadas a las fronteras en terror, dos millones de personas tuvieron que dejar sus casas y sus vidas detrás de ellos para escapar de los bombardeos. Todos recordamos esas imágenes patéticas de aviones norteamericanos que arrojaban bombas y comida casi al mismo tiempo. Un año después Osama Bin Laden no ha sido capturado. Y sin embargo, esto no parece tan importante ahora. Quedé estupefacto al ver, cuando retorné este año, que la cuestión verdaderamente importante ahora es... ¡empezar otra guerra!

Sí: otra guerra se está cocinando y decidiendo, y los argumentos no pueden ser más extraños. No hay ninguna conexión, de ningún tipo, entre Iraq y los ataques del 11 de septiembre. Se dice que Iraq podría estar alcanzando la tecnología para desarrollar armas nucleares. No

hay absolutamente ninguna prueba de esto, pero supongamos por un momento que fuera cierto. ¿Y qué? ¿Esto los convertiría en un blanco tan obvio? Corea del Norte, la India, Rusia, muchos países en el mundo tienen armas nucleares. Hay sólo una nación en la historia de la humanidad que ha probado hasta ahora ser capaz de arrojar bombas nucleares sobre ciudades llenas de gente inocente, sin ningún claro remordimiento. Esa nación no es Iraq. Y nadie "en el mundo allí afuera" está considerando empezar una guerra preventiva contra esa nación. Pero antes de todo este palabrerío sobre armas de destrucción masiva, ¿ya se han olvidado de que las únicas armas que los terroristas necesitaron el 11 de septiembre fueron unos cuchillos de plástico y dinero de bolsillo para lecciones de vuelo?

Se está diciendo que Saddam Hussein es un dictador. ¿Y qué? Todos sabemos que los Estados Unidos pueden *amar* a los dictadores. Por décadas, después de la Revolución Cubana, la política exterior oficial de los Estados Unidos para América latina fue colocar y apoyar dictaduras en cada uno de nuestros países.

No hay ninguna amenaza real, no hay ningún argumento. El razonamiento oculto, el cálculo detrás de esta guerra, no está totalmente claro, pero lo que sí está claro es su cinismo. Un cinismo basado en la convicción de que después del Golfo Pérsico, después de Serbia, después de Afganistán, los aviones de los Estados Unidos pueden ir donde quieran a dejar caer bombas sin muertes norteamericanas. De que a partir de ahora las guerras pueden ser todas así, un asunto fácil, algo que puede repetirse una y otra vez contra cualquier país. Es el cinismo del poder el combustible de esta nueva guerra. Pero el cinismo no siempre es inteligente. La página más perfecta, escribió Borges alguna vez, es al mismo tiempo la más frágil. La maquinaria más perfecta de guerra ha creado estos nuevos guerreros con cuchillos de plástico. Quizá no puedan pelear contra los aviones norteamericanos, avión contra avión, pero van a devolver los golpes, de una u otra manera.

Una famosa frase maquiavélica dice que la guerra es la continuación de la política por otros medios. Esto es exactamente lo que uno siente al escuchar a los políticos norteamericanos que hablan en los medios como si ir a la guerra fuera un paso natural en algún punto de la discusión. Aquí otra vez el cinismo prueba que no siempre es inteligente. La guerra no es la continuación de nada, la guerra es un salto y un abismo, la guerra es la precipitación a lo peor de los seres humanos, la guerra es el mismo fin de la vida para miles de personas. La guerra, como Michael Zeller dijo antes aquí, es la extinción de todos los valores.

Y sin embargo, como podemos ver, una segunda guerra en menos de un año se está cocinando y preparando en un país de doscientos

cincuenta millones de personas sin ninguna resistencia visible.

Otra vieja frase, de los viejos tiempos de la rebelión, dice que una revolución es posible si se puede contar con la fiera resolución de unos pocos, el consentimiento silencioso de muchos y la indiferencia del resto. Supongo que los mismos requisitos se precisan para llamar a una guerra. Y aquí es cuando la ingenuidad ya no es más inocente y cuando la indiferencia y la ignorancia pueden ser profundamente criminales.

Henry James ha escrito alguna de sus mejores piezas narrativas tomando como tema la ingenuidad y el entusiasmo de la joven nación norteamericana, en contraste con la malevolencia y la sofisticación corruptora de la vieja Europa. Pero dice como una advertencia en una de sus novelas: "La ingenuidad es como el cero en la matemática, su importancia depende de la cantidad que acompaña y el lugar donde se coloca".

Cien años después de Henry James, Estados Unidos ya no es más una joven nación y tiene una larga historia de intervenciones cínicas. La ingenuidad de la gente está todavía allí, pero parece más y más una manera conveniente de no prestar atención al trabajo sucio de su ejército alrededor del mundo para mantener el estándar de vida, y la nafta barata, de toda la población estadounidense. El que no sabe no tiene que preocuparse por los dilemas incómodos de la conciencia. El que no sabe no tiene necesidad de actuar, de desafiar, de exponerse, de hacer todo el trabajo fatigante y a menudo riesgoso que está involucrado en la oposición política. La ingenuidad y el cinismo se llevan juntos muy bien.

La fiera resolución de unos pocos, el consentimiento silencioso de muchos y la indiferencia del resto. La guerra contra Iraq ya tiene la fiera resolución del gobierno y de los medios. La guerra contra Iraq ya tiene el consentimiento silencioso de la mitad de la población norteamericana. Todavía está abierto, por decidirse, si tendrá también nuestra indiferencia.

91 Meridian, Estados Unidos, septiembre de 2002, publicado con el título "On cynicism, indifference, and naivety".
Escrito originalmente en inglés, para una exposición del *International Writing Program*, en Iowa, Estados Unidos, a un año de los ataques del 11 de septiembre de 2001.

HENRY JAMES, DE *LA MEJOR CLASE*

A PROPÓSITO DE LA *NOUVELLE LOS DIARIOS*

Se ha dicho, suficientes veces, que el arte de Henry James reside sobre todo en la hondura y delicadeza con que pulsa la psicología siempre elusiva, siempre compleja, de sus personajes. "Llego más allá del laboratorio del cerebro" fue una de sus últimas frases. Sin embargo, también había en James, que tuvo durante toda su vida como maestro a Balzac, un oído atento a los cambios imperceptibles, todavía incipientes, en la escena social y al surgimiento de nuevos "tipos humanos": *Las bostonianas* tiene como trasfondo el inicio en Norteamérica de las luchas feministas y *Los tesoros de Poynton* registra una pasión entonces recién inaugurada, la codicia por los muebles y objetos antiguos. La mayor parte de las veces estas "novedades" en la comedia humana eran sólo disparadores, el detalle curioso, el *germen*, como él prefería decir, de historias que se levantaban muy por encima del apunte original. En octubre de 1901, cuando ya vivía en Lamb House, su casa junto al mar en Rye, ingresa en su cuaderno de notas algo que había oído sobre un hombre que contrataba a las entonces novísimas "agencias de recortes" para que rastrearan todas las menciones de su nombre en los diarios, sólo para descubrir que no aparecía nunca. "Yacen aquí, me parece, posibilidades terriblemente prometedoras", escribió en la misma nota. Un año después este apunte daría lugar a *Los diarios* (*The Papers*), una nouvelle que James dictó a su secretaria mientras corregía las pruebas de *Las alas de la paloma* y que publicó en 1903 dentro del libro *La mejor clase* (que incluye otros dos relatos extraordinarios: "La bestia en la jungla" y "El lugar de nacimiento").

La idea principal de la novela (pero así, por pares simétricos, funciona con frecuencia la imaginación de James) se opone exactamente a la de aquel primer apunte: es acerca de un hombre absolutamente célebre, que *siempre* está presente en *todos* los diarios ("las letras, en la mano del tipógrafo, forman solas su nombre, por la fuerza de la costumbre") y a quien el escritor imagina "obligado a buscar, por algún motivo imperioso, el aislamiento, el perfil bajo, ocultarse como un hombre buscado, pero perseguido todo el tiempo por el resplandor sensacionalista que él mismo desencadenó". Una

idea, dice, estableciendo con ironía sus niveles, “demasiado buena para el teatro, aunque no lo bastante buena para un cuento, por lo que podría servir para una novela”.

Pero como ocurre siempre con las novelas de James —como él mismo explicó pacientemente a los que ya entonces gritaban “¡Lo importante es la historia!”—, el “tema” no es lo que verdaderamente cuenta, sino la ejecución, la forma, el soplo de vida que el artista logra dar a su obra. La aguda definición del periodismo en su más pura esencia que desliza en *Los diarios*: “una columna hecha con nada, una tortilla improvisada, por decirlo así, sin romper ni siquiera el par de huevos que constituyen su precio mínimo... sin materia, sin pensamiento, sin una excusa, sin un hecho, y sin embargo al mismo tiempo sin ser totalmente una ficción” podría leerse igualmente hasta cierto punto como una metáfora de su propio arte.

Los diarios está escrita en el período en que su estilo había llegado a un paroxismo de complejidad, en una época particularmente interesante de su vida. Atrás, pero no tan atrás, había quedado el fracaso escandaloso de su experiencia teatral, con la humillante rechifla en el estreno de *Guy Domville*. James vuelve a recluirse en sus novelas, en un estado de “turbación”, que León Edel, su biógrafo exhaustivo, atribuye en primer lugar a su sensación de ser un autor malentendido. Sus libros no tenían gran repercusión; los críticos se burlaban de sus “ninfas bostonianas que rechazan a duques ingleses por motivos psicológicos” y preferían, igual que el público, las novelas “crudas”, o de aventuras, de autores populares a los que James retrata con gentil desprecio en “La próxima vez”. Tiempos bárbaros y lejanos en que los autores mediocres de *best sellers* dominaban la escena literaria y desplazaban al margen a los escritores auténticos.

En esos “años difíciles” James escribe su serie de cuentos sobre la vida literaria iniciada con “La figura en el tapiz”, en la que su álter ego, Hugh Vereker, se queja de la “tontera habitual” de la crítica, que no alcanza a discernir el secreto profundo, la “fórmula general, el orden exquisito” que rige sus libros. ¿Cuál era en todo caso la figura que James hubiera querido que vieran en su propia obra? ¿Qué esperaba escuchar él de los críticos? Posiblemente muy poco, una sola línea, la distinción elemental: el reconocimiento de que entre todos los que simplemente escribían novelas, él estaba fundando el arte de la novela y —podemos agregar ahora— llevando ese arte a una de sus cimas más altas. O quizá, como arriesga Edel, las mismas palabras que James dedica en *Los papeles de Aspern* a su escritor ficticio: “En un período en que Norteamérica era desnuda y cruda y provinciana, cuando la famosa ‘atmósfera’ de la que se supone que carece ni siquiera era extrañada, cuando la literatura era solitaria y la forma y el arte casi imposibles, él había hallado el modo para vivir y escribir

como uno de los primeros, para ser libre y no temer a nada, para sentir, entender, y expresarlo todo". Resonancias de esta falta de reconocimiento, que James siempre pudo filtrar con humor, se encuentran todavía en *Los diarios*, transfigurada satíricamente en la búsqueda de notoriedad a cualquier precio de los distintos personajes. También están los rastros de la experiencia teatral, el drama llevado al interior de la novela, en el andamiaje de largos diálogos que sostienen las distintas escenas.

Como una curiosidad, los dos personajes principales, por una vez, son pobres, y esa pobreza está retratada de una manera sencillamente magistral en la primera página que es, por sí misma, una lección de literatura. Que James no haya incluido *Los diarios* en sus obras completas, dice Elvio Gandolfo en el prólogo a la edición argentina de esta novela, en principio no significa nada. Para entender esto debe recordarse que la admiración de James por Balzac lo llevó a concebir la edición de Nueva York en una colección estricta de veintitrés volúmenes, los mismos que tenía la edición de *La comedia humana* que él había leído. Una vez incorporadas sus novelas más largas, simplemente le faltó espacio. Se extendió de mala gana a un volumen más. Pero afuera quedaron también *Las bostonianas, Washington Square*, *Los europeos* y casi todos sus cuentos norteamericanos. A la muerte de James —y más allá de las notas necrológicas de gran extensión— se descubrió que muy pocas de sus novelas estaban a la venta, y que sólo quedaban disponibles las obras incluidas en esos veinticuatro tomos.

La recuperación de *Los Diarios* tiene así algo de milagroso y frente a la posibilidad de escuchar otra vez al maestro, podemos dejar a la tontera habitual de la crítica determinar si está un peldaño más arriba o más abajo que el resto de su obra. La figura en el tapiz difícilmente tiene la linealidad de una escalera.

La Nación, 29 de noviembre de 1998, publicado con el título "Figuración o muerte".

LA VIDA DOBLE Y TRIPLE DE LEWIS CARROLL

Los hechos, los pocos hechos en la superficie de la vida de Charles Dodgson, que llevaría una larga existencia paralela como Lewis Carroll, son bien conocidos. Nació en 1832 en Daresbury, Cheshire, tercer hijo del párroco de esa localidad. Hasta los doce años no concurrió a la escuela y se educó en el seno de su familia. En 1843 se mudaron a Croft, un pueblito de Yorkshire, donde el pequeño Charles construyó con la ayuda del carpintero del pueblo un teatro de marionetas para representar piezas infantiles escritas por él e inició su enseñanza secundaria en el colegio de Richmond. Era, como todos sus hermanos, zurdo, en una época en que esto se consideraba una tara física, y ligeramente tartamudo. A los trece años reúne en un manuscrito (*Useful and Instructive Poetry*) una serie de trabajos infantiles que preludian su producción literaria posterior y contienen el núcleo de diversas parodias y juegos de palabras de *Alicia en el país de las maravillas*. Completa su secundario en la Public School de Rugby, un período sombrío para él: “No puedo decir que haya guardado de mi estancia en Rugby el menor recuerdo agradable”, escribe en sus cartas muchos años después. Sufrió varias enfermedades en esta época, una de las cuales lo dejó sordo de un oído.

La muerte de su madre, en 1851, año en que ingresó en el Christ Church College de la Universidad de Oxford, fue para él un golpe durísimo. Y de la muerte del padre, en 1868, escribió treinta años después: “es la mayor desgracia que me haya sucedido jamás”.

Aprueba con éxito sus exámenes, es el primero de su clase en matemática y obtiene un título como Licenciado en Artes en 1854. Se le dan las distinciones de Master of the House y de estudiante *Senior* (el equivalente a *fellow* en otros *colleges*) que lo convierte en miembro vitalicio de Christ Church. Como ocurría con las posiciones académicas en ese tiempo, su beca dependía de que permaneciera soltero y de que prosiguiera la carrera eclesiástica. Empieza a prepararse para su ordenación como diácono y paralelamente entra en contacto con Edmund Yates, director del *Comic Times*, donde publica parodias poéticas y algunos cuentos cortos. Le propone al editor varios seudónimos: Dares (primeras sílabas de su pueblo natal), Edgar Cuthwellis, Edgar U. C. Westhall (conformados con letras de su

nombre) y las variantes Louis Carroll y Lewis Carroll, a las que llega tomando sus propios nombres Charles Lutwidge, traduciéndolos al latín como Carolus Ludovicus, invirtiéndolos y retraduciéndolos luego al inglés. Yates eligió el último. Y con este alias flamante escribe, para una nueva revista de Yates, diversos poemas cómicos y de *nonsense*.

En su excelente prólogo a *Alice's Adventures in Wonderland*, Martin Gardner retrata al Carroll adulto de este modo: "Por casi medio siglo fue residente de Christ Church, el *college* en Oxford que fue su *alma mater*. Por más de la mitad de ese período fue un profesor de Matemática. En sus clases no había humor y eran aburridas. No hizo contribuciones significativas a la matemática, aunque dos de sus paradojas lógicas, publicadas en la revista *Mind*, tocaban problemas difíciles que involucran lo que ahora se conoce como 'metalógica'. Sus libros de lógica y matemática están escritos de un modo pintoresco, con muchos problemas divertidos, pero su nivel es elemental y son escasamente leídos hoy".

Dice luego de su apariencia física: "Era buen mozo y asimétrico: dos hechos que pueden haber contribuido a su interés en las reflexiones en el espejo. Un hombro era más alto que el otro, su sonrisa era algo torcida y sus ojos azules no estaban exactamente a nivel. De altura moderada y delgado, caminaba siempre rígidamente erecto y con un paso peculiarmente saltón. Tenía un oído sordo y un tartamudeo que hacía temblar su labio superior. Aunque ordenado como un diácono daba muy rara vez el sermón a causa de este tartamudeo y nunca se propuso para jerarquías superiores. No hay ninguna duda sobre la profundidad y sinceridad de sus creencias en la Iglesia de Inglaterra. Era ortodoxo en todos los aspectos salvo en su imposibilidad en creer en la condena eterna. En política era un Tory, subyugado por lores y *ladies*, e inclinado a ser *snobbish* con sus inferiores. Era tan tímido que podía permanecer sentado por horas en una reunión social sin contribuir en nada a la conversación, pero su timidez y tartamudeo suave y repentinamente se desvanecían cuando estaba a solas con una niña. Era un solterón quisquilloso, mojigato, excéntrico, maniático y amable con una vida sin sexo, sin acontecimientos, feliz". Y completa este cuadro apacible citando una frase del propio Carroll: "Mi vida discurre tan extrañamente libre de toda prueba y problema, que no puedo dudar de que mi propia felicidad es uno de los talentos que se me confiaron para mantenerme ocupado —hasta que Él retorne— en hacer algo por la felicidad de los otros."

En 1855 fue nombrado subbibliotecario y conoció a las tres hijas del decano de la Universidad (Lorina, Alice y Edith), que acostumbraban jugar en un jardín contiguo a la biblioteca. Alice tenía entonces tres años de edad. Inicia relaciones de gran intimidad con la

familia, vecina de él en Christ Church (sólo el decano podía residir acompañado en el *college*). En esa misma época ve en el teatro a la actriz infantil Ellen Terry, de ocho años, con quien mantendrá luego una larga relación. En 1856 conoció a los escritores Tennyson, Thackeray y Ruskin. También Ruskin, que estaba enseñando en Oxford, se sintió años más tarde profundamente impresionado por la pequeña Alice, a quien le daría lecciones de dibujo: un pasaje de su autobiografía, *Praeterita*, revela esta pasión y sus maniobras para quedar a solas con ella a espaldas de los padres.

En 1857 Dodgson trabaja con interés en una serie de temas; publica cartas en periódicos ingleses; inicia sus escritos matemáticos simultáneamente con sus clases (y también con su fracaso como maestro, del que deja registro en su diario). Se apasiona por el arte novísimo de la fotografía, del que es un notable precursor: Alice posa frecuentemente para él.

En 1858 publica anónimamente *The Fifth Book of Euclid treated algebraically by a College Tutor*. Dos años más tarde aparece *A Photographer's Day Out*. En 1862 la relación de Carroll con Tennyson se hizo tan íntima que pasaba días enteros en su compañía. Se interesa en la escritura automática y en el ocultismo: por esta época se inscribe en la Sociedad Psíquica. Publica *Mishmash*, *College Rhymes* y también los escritos matemáticos *A Syllabus of Plain Algebrical Geometry*, *Notes on the First Two Books of Euclid* y *Notes on the First Part of Algebra* como soportes de sus clases.

El 4 de julio anota en su diario: "He seguido el río hasta Godstow con las tres pequeñas Liddell; hemos tomado el té en la orilla y no hemos regresado al Christ Church hasta las ocho y media... He aprovechado la ocasión para contarles una historia fantástica, titulada 'Las aventuras de Alicia bajo tierra', que me he propuesto escribir para la pequeña Alice".

El relato de aquel día fue al parecer más inspirado que nunca y antes de despedirse la propia Alice le suplicó que lo escribiera para ella. El manuscrito de *Alicia* estuvo terminado para la Navidad de aquel año y Carroll lo entregó, ilustrado por él mismo, como regalo de Pascua a la pequeña Liddell. Nunca pensó que el libro pudiera tener otro destino. El novelista Henry Kingsley lo tomó por azar en una visita a la casa del decano, lo leyó y urgió a la señora Liddell a que convenciera al autor de publicarlo. Dodgson, honestamente sorprendido, consultó con su amigo George MacDonald, el autor de las mejores historias para niños de esa época, y éste dejó el juicio a su hijo de seis años, quien declaró que desearía que hubiera "sesenta mil volúmenes de algo así". De acuerdo con su diario íntimo, Dodgson puso grandes ilusiones en su teoría de la lógica simbólica y tuvo un magnífico concepto de sus pequeños inventos: reglas mnemotécnicas

para logaritmos de números primos, un juego de crocket aritmético, un sustituto para la goma, una forma de controlar el tráfico de carruajes por Covent Garden, un aparato para tomar notas en la oscuridad, un velocímetro para triciclos. Pero cuando se trató de aquello que hacía mejor —contar historias a niñas— pensar en publicarlas no pareció haberle pasado jamás por la cabeza.

El libro apareció con el título *Alice Adventures in Wonderland*, en 1865, y tenía ilustraciones de John Tenniel, con las que Carroll nunca llegó a estar conforme. La extrema minuciosidad de Carroll sacaba de quicio a Tenniel, si bien había quizás otra cuestión, y era que el escritor quería a toda costa que el dibujante tomara como modelo a la misma Alice.

Lewis Carroll habría sentido un amor verdadero por Alice Liddell. Su biógrafo Max Trell afirma que no sólo estuvo enamorado de ella, sino que llegó a proponerle matrimonio. Alice fue la primera de las numerosas amigas niñas que Carroll frecuentó a partir de los treinta años. Hacia 1865 pareció sufrir un duro golpe afectivo y el cambio en su cadencia artística coincide con las disensiones que surgieron entre el escritor y la familia de Alice, al convertirse ella en una jovencita. En 1867 Carroll realizó un viaje por todo el continente europeo, incluida Rusia, en compañía del doctor Liddon (quien sugirió el título de la secuela de *Alicia*: *Detrás del espejo y lo que Alicia encontró allí*). En 1868, año en que murió su padre, se instaló en el piso en el que viviría hasta su muerte. Según sus biógrafos, tenía verdadero terror a las corrientes de aire y sostenía la teoría de que “no podían existir tales corrientes si la temperatura era la misma en toda la casa”, por lo que tenía estratégicos termómetros inmediatos a la sala donde trabajaba.

Después de la ruptura con Alice, y de acuerdo con Evelin Hatch, “la atracción de Dodgson por las niñas se convirtió en una auténtica manía”. Allí donde estuviera intentaba hacerse amigo de las niñas con que coincidía, para lo cual llevaba siempre consigo juguetes y pequeños regalos. Tuvo en las décadas siguientes otras tres “preferidas”: Gertrude Chataway, hacia 1860; Isa Bowman, hacia 1880, y por último, alrededor de 1890, Enid Stevens. Estas favoritas caían por lo general en desgracia cuando iban a cumplir quince años.

En 1876 publicó *La caza del Snark*, un extraordinario poema narrativo del *nonsense*. En 1879 escribió *Euclides y sus rivales modernos* en un intento por aunar sus facetas de matemático y literato. Al parecer, por esta época, Carroll empezó a sufrir unas singulares ilusiones ópticas. Tenía cincuenta y seis años y se pasaba leyendo y escribiendo más de doce horas diarias. Su siguiente publicación fue *El juego de la lógica*, un método para enseñar a los niños los principios elementales de esta disciplina. Dos años después publicó *Silvia y Bruno*, que marca un evidente descenso en su potencial poético. En

1880 abandonó el hobby de la fotografía; se ha sugerido que esta decisión repentina fue motivada por la indignación que le causaron algunos comentarios acerca de los desnudos que había hecho, pero (según la *Enciclopedia Británica*) no hay sobre esto ninguna evidencia firme. En ese año inventó un juego de letras, similar al *scrabble*: "se me ha ocurrido un juego que podría consistir en la reunión de cierto número de letras, las cuales podrían moverse en un damero hasta conseguir formar palabras con ellas". Tuvo también una divertida correspondencia con un "cuadrador del círculo". En 1882, abrumado por su labor literaria y por el tiempo que necesitaba para sus múltiples actividades, dimite de sus funciones como profesor del Christ Church.

En 1891 vuelve a ver a Alice, ahora Mrs. Hargreaves, muy próxima a los cuarenta años. El final de su vida lo dedicó a sostener controversias con los profesores de Lógica y Matemática de su época. Carroll pensó en publicar los cientos de juegos y *puzzles* que había inventado en una recopilación ilustrada, pero la muerte no le permitió llevar a cabo este proyecto. Falleció el 14 de noviembre de 1898, a consecuencia de una gripe maligna complicada con una congestión pulmonar.

EL ÚLTIMO DE SUS *PUZZLES*

Entre los cientos de *puzzles*, acertijos y "nudos" lógicos que dejó Carroll, el único que interesó largamente hasta nuestros días, en épocas cada vez más suspicaces —o más atraídas por el escándalo— es la verdadera naturaleza de su relación con las niñitas. "Me gustan los niños (excepto los varones)", escribió una vez. Tenía horror por los varones y los evitó tanto como le fue posible. Se sabe que por un lado Carroll era extremadamente pudoroso sobre las alusiones sexuales. Objetaba fuertemente las vulgaridades y los diálogos subidos de tono en el teatro y Gardner menciona que uno de sus tantos proyectos irrealizados fue "bowdlerizar" a Bowdler editando una edición de Shakespeare apropiada para niñas. Planeaba hacer esto quitando algunos pasajes que incluso Bowdler había creído inofensivos. Por otro lado, escribía a las madres para requerir la compañía a solas de sus hijitas en términos no por francos menos alarmantes: "¿Querría usted decirme si puedo contar con sus niñas para invitarlas a tomar el té, o a cenar a solas? Sé de casos en los que no puede invitárselas sino en grupos, y tales amistades no pienso que valga la pena conservarlas. No creo que alguien que sólo haya visto a las niñas en compañía de sus madres y hermanas pueda conocer su naturaleza".

En su diario escribía: "marco este día con una piedra blanca" (adoptando el símbolo romano de la buena fortuna) cada vez que sentía que era especialmente memorable. En casi todos los casos, sus

días de piedra blanca eran aquellos en los que entretenía a una niña o se hacía de una nueva amiga. Pensaba que había extrema belleza en los cuerpos desnudos de las niñas. Cuando podía las retrataba o fotografiaba sin ropas, con el permiso de la madre. Para evitar que estos desnudos luego avergonzaran a sus modelos, pidió que después de su muerte fueran destruidos o devueltos a sus padres. De acuerdo con Martin Gardner, llevaba siempre consigo un portafolio negro con *puzzles* de alambre e incluso alfileres de gancho para alzar las polleras de sus amigas cuando debían vadear el río.

Aun así, Gardner defiende la hipótesis de la inocencia casi absoluta de Carroll: "No hay ninguna indicación de que Carroll fuera consciente de que pudiera haber otra cosa que la más pura inocencia en sus relaciones con estas niñitas y no hay tampoco la menor señal de impropiedad en ninguno de los afectuosos recuerdos que docenas de ellas escribieron después sobre él. Había una tendencia en la Inglaterra victoriana, reflejada en la literatura de la época, a idealizar la belleza y la pureza virginal de las pequeñas niñas. Sin duda, esto ayudó a Carroll a suponer que su atracción hacia ellas estaba en un plano altamente espiritual, aunque, por supuesto, esto difícilmente sea una explicación suficiente de este interés. Carroll ha sido comparado con Humbert Humbert, el narrador de *Lolita*. Es cierto que los dos tenían pasión por las niñas pequeñas, pero sus objetivos eran exactamente opuestos. Las 'nínfulas' de Humbert Humbert eran criaturas para iniciar carnalmente. Las pequeñas niñas de Carroll lo atraían precisamente porque se sentía sexualmente a salvo con ellas. El punto que distingue a Carroll de otros escritores que vivieron vidas sin sexo (Thoreau, Henry James) y de escritores que fueron fuertemente atraídos por niñas pequeñas (Poe, Ernest Dowson) fue esta combinación curiosa, casi única en la historia de la literatura, de una inocencia sexual completa con un pasión que sólo puede ser descripta como enteramente heterosexual".

En nuestros tiempos de piedra, en que asistimos a todas las permutaciones y combinaciones del mal y nos resignamos a que cualquier monstruosidad concebible será cometida por alguien, ¿por qué no creer que simétricamente, como otro prodigio, como otra manifestación del horror al vacío del azar, pudo haber existido un clérigo que amaba del modo más irreprochable a las niñitas? Y si Houdini, como se dice en *Ragtime*, fue el último hombre, antes de Freud, que pudo amar inocentemente a su madre, ¿por qué negarle la posibilidad a Carroll de haber sido un último Peter Pan victoriano de arrebatos platónicos antes que un Humbert Humbert? Uno estaría tentado de acompañar, aunque más no fuera por diversión intelectual, esta teoría de la excepción de Gardner, pero queda un pequeño detalle, una "partícula de tiniebla", como diría Borges, y es la larga

prohibición de los herederos al acceso irrestricto de sus diarios íntimos. De estos diarios se sabe que una de las páginas fue arrancada por el mismo Carroll y que hay al menos otras seis que hicieron desaparecer sus descendientes. Lo que había confiado el escritor a esas páginas es una pieza que nos falta para siempre.

SOBRE ESTE LIBRO

Lógica sin pena reúne textos extraídos de la primera parte del libro *Symbolic Logic*, publicado por primera vez en 1896. Es un documento excelente sobre el estado de la lógica en esa época y, todavía hoy, una introducción pausada y divertida a los juegos detectivescos de las proposiciones encadenadas. Carroll usa unos diagramas de su invención con celdas rectangulares que había ejercitado en sus clases y —sin tanto éxito— con sus pequeñas amigas. Una de ellas, Irene Barnes, que pasó una semana con él en un balneario, escribió luego: “Su gran deleite era enseñarme su Juego de Lógica. ¿Me atreveré a decir que esto hizo la tarde bastante larga cuando la banda estaba tocando afuera y la luna brillaba sobre el mar?”

En el capítulo 10, dirigido a los especialistas, introduce los entonces muy novedosos diagramas de Venn como un método alternativo al de sus celdas y revisita algunos sofismas y paradojas clásicas. Discute la clasificación de los silogismos y llega a la conclusión de que los diecinueve tipos sancionados por los manuales de la época y otros veinte que nunca se consideraron podían reunirse en tres clases principales. También refuta, proponiendo otros catorce, la idea de que sólo hubiera, como se creía entonces, dos tipos de sorites: los *aristotélicos* y los *goclenianos*. “Entre estas dieciséis proposiciones posibles”, concluye con ironía, “la primera y la última tienen nombre pero las otras catorce —que un oscuro lógico del final del siglo XIX fue el primero en enumerar— ¡siguen anónimas!”

Estas disciplinas y estas polémicas, hoy anticuadas y relegadas después de Frege, Russell y Tarski a un caso relativamente trivial de las llamadas “lógicas de primer orden”, no permitirán quizá rescatar a Charles Dodgson de la oscuridad de la que se mofa él mismo como lógico. Pero en la gracia de muchos pasajes, en la elección ingeniosa de ejemplos y en la conversación extravagante con el lector, se percibe por detrás, siempre en suspenso, algo de la sonrisa del escritor de Cheshire.

Inédito, prólogo para el libro *Lógica sin pena*, de Lewis Carroll.

LA LEY DEL DESEO

Leo sobre magos y ocultismo, para una próxima novela. Mi preferido, por ahora, es Aleister Crowley, “el hombre más depravado del mundo”, de acuerdo con sus contemporáneos, y según él mismo la Bestia 666. Extraña destilación de Swinburne y Nietzsche, hijo de un acaudalado fabricante de cerveza y de una madre beata, Crowley dedicó toda su vida, hiperactivamente, a llevar a la práctica el postulado central de su *Libro de la Ley*: “Haz tu deseo”. Fue un farsante magistral, y Somerset Maugham, que lo retrata con tonos siniestros en su novela *El mago*, recuerda en el prefacio su encuentro con él, en 1902, y acierta en lo peculiar de su genio: “Era un impostor, pero no del todo. En Cambridge había sido campeón de ajedrez y se lo consideraba el mejor jugador de *whist* de la época. Era un mentiroso y un fanfarrón insoportable, pero lo más curioso era que realmente había hecho alguna de las cosas de las que se jactaba”.

Crowley, que se había burlado de Maugham en ese encuentro y lo juzgaba totalmente incapaz de convertirse en escritor, leyó divertido esta novela (que en más de un sentido es antecesora de *Servidumbre humana*) y escribió una crítica demoledora en una revista literaria. El tiempo pasó: Crowley dilapidó su fortuna y Maugham hizo la suya. El fin de la intersección entre ambos fue un telegrama que Crowley le envió al escritor en uno de sus frecuentes descensos a la miseria, dando todo por olvidado: “Envíeme por favor de inmediato veinticinco libras. La madre de Dios y yo estamos por morir de hambre”.

La madre de Dios no era, por supuesto, sino una de sus tantas esposas, que oficiaban como sacerdotisas en su templo. Según sus biógrafos, la mayor contribución de Crowley a la magia habría sido la de reemplazar la abstinencia sexual de los ritos tradicionales por su exacto opuesto. Los desenfrenos (que no iban más allá de algunos tríos y de la predilección de Crowley por consumar las uniones por el “innombrable receptáculo”) le valieron el juicio escandaloso en Londres que tanto había esperado. Un juicio que fue su fama y su ruina.

Su *Autohagiografía*, de novecientas cuarenta páginas, sólo comparable a las *Memorias* de Casanova, empieza con una mención a su nacimiento en Warwickshire y en una nota al pie observa: “Coincidencia notable que tan pequeño condado le haya dado a

Inglaterra sus dos poetas más grandes; porque sería injusto olvidar a Shakespeare (1550-1616)”.

Crowley murió en 1947; una fotografía suya puede verse en el álbum *La banda del Sargento Pepper*, de los Beatles, del lado “Gente que amamos”.

Clarín, 28 marzo de 1999.

UNA SECTA AFORTUNADA

En el año 1993 viajé a España, junto con otros diez escritores argentinos, a un congreso sobre la nueva literatura hispanoamericana que duró tres semanas y que tenía esta particularidad: cada lunes llegaban y se quedaban unos días con nosotros, para participar en las sesiones y discusiones, dos o tres escritores consagrados. Estuvieron Jorge Amado, Augusto Roa Bastos, Juan Goytisolo, Juan José Arreola, Mario Benedetti. En el recambio de la segunda semana llegó Saramago. Ya se decía en ese momento que estaba en la lista de espera para el Premio Nobel. Nos causó a todos, de inmediato, una gran impresión: parecía, desde el punto de vista intelectual, el más sólido, el más profundo. Tenía una postura absolutamente tajante, sin resquicios, sobre la impotencia de la literatura en lo social, y la inutilidad de toda idea de compromiso literario. Sostenía que ningún libro, nunca, había modificado en nada, ni podría modificar, el curso de la historia. Era, en el marco juvenil del congreso, una posición antipática, pero al mismo tiempo, como demostró luego en la discusión, la más meditada. En el debate posterior no hizo ninguna concesión. No se echó atrás ni un milímetro. A mí me intrigaba la combinación de ese escepticismo extremo, que se extendía —como comprobamos luego— a un pesimismo existencial muy hondo, con un molde de pensamiento riguroso, sereno y firmemente marxista. Nunca me había encontrado antes con un pesimista marxista. En un momento, respondiendo a una pregunta, dijo de un modo lacónico y casi resignado, como si fuera un punto de llegada al que no le hubiera gustado llegar, una frase tal vez no muy novedosa, con un antecedente evidente en Nietzsche, pero que me sonó a mí como la destilación final de un largo pensamiento propio; la hilación, quizá, de *El evangelio según Jesucristo*. Dijo, simplemente, que todos, por muy distinto que pudiéramos pensar, por muy diferentes, racionales o ateos que nos creyéramos, veníamos del mismo lugar, teníamos el mismo sello, y que no podíamos, aunque nos lo propusiéramos, escapar de una predeterminación, de una marca original: la marca de la cultura judeocristiana.

Volví a recordar esto dos años después, al recorrer algunos libros sobre los primeros años del cristianismo, el momento cero en que las cosas —todavía— podrían haber sido de otro modo, cuando los Padres de la Iglesia no eran más que otro puñado de religiosos, no los más

importantes, no los más numerosos, confundidos entre decenas y decenas de sectas cristianas y gnósticas. ¿Qué fue lo que llevó a Pedro y sus doce a triunfar y alzarse sobre simonianos y setianos, sobre nazarenos y fibionitas, sobre arcónticos y ofitas, sobre cainitas y valentinianos? ¿Cuál fue la piedra de toque del credo, la distinción esencial, en la que se abroquelaron y se hicieron fuertes, y con la que marcharon luego, convertida en dogma, hasta aniquilar toda oposición? Fue, según reconoce Tertuliano, la fe algo macabra en la resurrección de la carne, la imagen de Cristo vuelto a la vida en carne y sangre del evangelio de Lucas, que preanuncia la resurrección de todos los hombres. Pero ese Cristo recién salido del sepulcro, que pide que lo pellizquen y come pescado asado, tuvo al parecer una única actividad conocida en este regreso espectacular: la de nombrar a Pedro como sucesor y fundador de la Iglesia, para desvanecerse convenientemente cuarenta días después.

Así, la autoridad de Pedro depende íntimamente de este milagro de milagros y no parece extraño que los Padres de la Iglesia se apresuraran a convertir la resurrección en dogma y a considerar herejes a quienes, más tímidamente, sólo estaban dispuestos a creer en un retorno espiritual. El argumento de Tertuliano en *De Carne Christi* es maravilloso: la reconstitución de la carne, la sangre y los nervios debe ser creída, ¡justamente porque suena absurdo! Es, digamos, un desafío a la fe, la prueba del buen religioso: cualquiera puede convencerse de algo razonable. Uno podría preguntarse en este punto qué tan ingenuos eran los hombres de una época en que los profetas eran, a la vez, ilusionistas o magos. El reconocimiento del absurdo en el texto de Tertuliano y la oposición de legiones de “heréticos” deja ver que no tanto. Pero la idea, que durante el día no resiste las preguntas de un niño, tiene por la noche para ese mismo niño una fuerza consoladora innegable. Volver con la propia carne, con el mismo cuerpo que uno conoce y con el que está encariñado, es en el fondo volver a esta vida, algo mucho más tangible y concreto que el ascenso de una parte espiritual de existencia dudosa a un cielo desconocido, cuyas mejores descripciones no son muy interesantes.

Así, en una época en la que todos competían por ofrecer la salvación espiritual y los paraísos más tentadores, los primeros cristianos vencen y se perpetúan gracias a que prometieron también la salvación de lo que la Iglesia consideró siempre, paradójicamente, despreciable, efímero y expuesto al pecado. Ésta fue la astucia admirable, ésta fue la lección de esos hombres, que se llamaban a sí mismos “pastores de rebaños”, para los gobernantes, los maquiavelos y los publicistas del futuro: no es la verdad, no es la realidad, no es la razón ni los argumentos lo que verdaderamente importa. No es ni siquiera aquello en lo que todos podríamos creer, sino algo muchísimo

más poderoso: aquello en lo que todos *queremos* creer.

EL EXPERIMENTO DE LA CONCIENCIA

A PROPÓSITO DE *PENSAMIENTOS SECRETOS* Y *CONCIENCIA Y LA NOVELA*, DE DAVID LODGE

En *Pensamientos secretos*, su novela reciente —extraordinaria en varios sentidos— David Lodge logra poner en escena con gracia y naturalidad una de las discusiones contemporáneas más interesantes sobre el último territorio, el más íntimo y privado posible, al que la ciencia empieza a dirigir sus reflectores: la conciencia humana.

La novela, siempre ligera y divertidísima, no revela ni deja sentir el largo período de formación y preparación que el escritor británico expuso por separado en un ensayo de noventa páginas: "Conciencia y la novela". Lodge da comienzo a ese ensayo con lo que se llama la "hipótesis asombrosa", debida a Francis Crick, uno de los descubridores de la estructura molecular del ADN:

"Uno", con sus goces y penas, sus memorias y ambiciones, su sentido de identidad y su sensación de libre albedrío, no sería otra cosa que el comportamiento de un vasto ensamble de células nerviosas con sus moléculas asociadas. El sentido interno de conciencia es sólo una ilusión, un epifenómeno de la actividad cerebral. Como lo hubiera dicho Lewis Carroll: no somos más que un paquete de neuronas.

Más allá de la creencia religiosa en un espíritu individual e inmortal (que en las interpretaciones platonistas preexiste incluso al nacimiento humano), muchas personas, sino todas, encuentran útiles las palabras "espíritu" o "alma" para expresar una cualidad única y valiosa en la vida humana. La admisión tácita de este dualismo está en el centro de la literatura, en la creación de personajes con una vida interior que puede ser representada de la misma manera que la apariencia física. Pero hay otras vinculaciones más profundas y menos obvias entre las ciencias cognitivas y la literatura. Uno de los conceptos clave en la ciencia cognitiva es el de *qualia* (plural de *quale* en latín). Las *qualia* son, por definición, las percepciones propias, subjetivas del mundo, como el olor del café recién hecho, o la percepción del rojo. Estas experiencias, la materia más corriente de la poesía y la narrativa, parecen muy difíciles de describir desde el punto

de vista científico: mientras que la literatura da cuenta de la densa especificidad de la experiencia personal, que es siempre una cuestión de primera persona (“La novela es una impresión personal, directa, de la vida”, ha dicho Henry James), la ciencia es, debe ser, un discurso en tercera persona.

Lo curioso, y que da base a este retorno de un materialismo “neuronal”, es que las *qualia* se producen por el mismo patrón que la actividad neuronal en cualquier asunto, como revela el escaneo del cerebro. Sólo “parecen” únicamente subjetivas cuando se describen en lenguaje natural. “La barrera entre conciencia y materia es sólo aparente y aparece como resultado del lenguaje”, dice el neurocientífico Ramachandran. “Si se pudiera puentear el lenguaje verbal y transferir la percepción neuronal de rojo al cerebro de una persona ciega al color, se reproduciría la *quale* de la percepción propia en esa otra persona”. Los escritores serían así, a través del lenguaje escrito, “decodificadores” o “traductores” de *qualia*.

LITERATURA Y CONCIENCIA HUMANA

La literatura, sostiene Lodge, es un registro de la conciencia humana, el más rico y exhaustivo. La poesía lírica es quizás el esfuerzo más exitoso para describir *qualia*: se utiliza el lenguaje de una manera en que la descripción no parece parcial, imprecisa, o dependiente del contexto personal. Aunque el poeta hable en primera persona, no habla por sí solo: compartimos su *qualia* con lo que se ha llamado “el gozo del reconocimiento”. El transporte se realiza mediante la analogía, metáforas, símiles. “Por el poder de la palabra escrita, hacerte oír, hacerte sentir, hacerte *ver*. Esto y no más, y es todo”, ha dicho Joseph Conrad.

La novela, por su parte, crea modelos ficcionales de qué significa ser una persona que se mueve en el espacio y el tiempo. Estos modelos ficcionales están también en la estructura más íntima de nuestra conciencia. En efecto, de acuerdo con la paradoja que ya explicó William James, el yo en nuestra corriente de conciencia cambia continuamente en el transcurso del tiempo, aun cuando retenemos un sentido de que permanece el mismo durante toda nuestra existencia. Damasio llama al yo que es constantemente modificado el yo “duro” y al yo que parece tener una clase de existencia continua, el yo “autobiográfico”, y sugiere que es un tipo de producción literaria, una historia básica que nos recontamos permanentemente. En el relato clínico de Sacks que dio origen a la película *Memento* se observa que la pérdida de la memoria “inmediata” provoca en los pacientes una mitomanía frenética, la reinvención desesperada del yo perdido.

EL ESTILO LIBRE INDIRECTO

En la novela de Lodge una de las protagonistas, una escritora, cita de memoria el primer párrafo de *Las alas de la paloma*, de Henry James: "Ella —Kate Croy— esperaba que su padre bajase, pero él se demoraba allá arriba desconsideradamente, y había momentos en los que se mostraba a sí misma, en el espejo de la chimenea, un rostro decididamente pálido por esa irritación que la había llevado hasta el punto, casi, de retirarse sin verlo".

La escritora argumenta que se tiene aquí una descripción precisa de la conciencia de Kate: sus pensamientos, su impaciencia, su vacilación, su percepción de su propia apariencia en el espejo. Y sin embargo, está narrado en tercera persona, en oraciones elegantes, bien formadas. Es subjetivo y es objetivo, declara. Pero su antagonista, un científico cognitivo que discute con ella para seducirla, le hace notar que James puede decir lo que hay en la cabeza de Kate *porque lo puso él mismo*, de su propia experiencia y sabiduría sobre el comportamiento humano. Bien para la ficción, concluye, pero no lo suficientemente objetivo para ser considerado ciencia. En esta discusión está el nudo de la dificultad para cualquier representación de la conciencia del otro.

Lodge pasa revista a continuación a los principales intentos de representar la conciencia en la novela moderna y contemporánea. Los primeros tres grandes novelistas sobre los que expone son Defoe, Richardson y Fielding.

En Daniel Defoe, que escribió novelas con la forma de la autobiografía ficticia o las confesiones, hay una ecuación simple entre la conciencia en primera persona y la narración en primera persona. Lo que falta es discriminación, sutileza, distintos puntos de vista. Con Samuel Richardson y la novela epistolar, la narrativa se desarrolla con los acontecimientos y, al tener más de un corresponsal, el autor puede presentar diferentes puntos de vista de un mismo incidente y dejar que el lector los compare. Las limitaciones tienen que ver aquí con el artificio de la correspondencia epistolar. Henry Fielding, por su parte, toma otro rumbo, mucho más abiertamente ficticio. Su voz autoral está en todas partes y es el elemento dominante. Describe a los personajes y sus acciones en tercera persona y los comenta con omnisciencia, pero la ironía implícita evita el efecto didáctico. Sin embargo, en este período premoderno no era posible todavía combinar el realismo de "aquilatación" que proporciona la narración en tercera persona con el realismo de "presentación" que da la primera persona. Faltaba descubrir, justamente, el estilo indirecto libre, que permite al discurso narrativo moverse de ida y vuelta entre la voz autoral y la voz del personaje, el método que utilizó Jane

Austen y llevó a su máximo despliegue Henry James. El párrafo de *Las alas de la paloma* es un ejemplo típico. La dicción es subjetiva, el vocabulario condice con el probable modo de hablar o el pensamiento de Kate. Pero la forma en que esas palabras se combinan está estructurada por una voz autoral, que describe la experiencia de Kate en tercera persona y nos permite verla por adentro y por afuera.

Este viaje hacia el interior de la conciencia que inició Henry James fue proseguido en términos más absorbentes por Virginia Woolf y James Joyce. En su ensayo "Ficción moderna" Woolf dice: "La mente recibe una miríada de impresiones: triviales, fantásticas, evanescentes… vienen de todos lados, una lluvia incesante de átomos innumerables…". Y sobre estos "átomos de experiencia" declara, como un programa: "Registrémoslos como caen en nuestra mente, en el orden en el que caen, busquemos su patrón aunque parezca incoherente y disconexo…".

Por su parte, Joyce crea la ilusión de representar lo que Virginia Woolf llama "lo rápido de la mente" parcialmente por una técnica de condensación. Como sabemos que nuestros pensamientos son más veloces y fragmentarios que la articulación verbal, Joyce representa el flujo de conciencia dejando afuera verbos, pronombres, artículos y oraciones sin terminar.

SUPERFICIE VERSUS PROFUNDIDAD

Así, la novela moderna manifestó una tendencia general a centrar la narrativa en la conciencia de sus personajes y a crear esos personajes a través de la representación de sus pensamientos y sus sentimientos más que a describirlos objetivamente. La dirección de esta clase de ficción es, uno diría, de afuera hacia adentro, de lo dicho a lo no dicho, de la superficie a la profundidad.

Sin duda, uno de los factores cruciales en este cambio de énfasis fue el desarrollo del psicoanálisis. La idea de que existen motivaciones inconscientes, o deseos reprimidos que se esconden detrás del comportamiento abierto y que pueden ser rastreados en las narraciones enigmáticas de los sueños fue inmensamente estimulante para la imaginación literaria, así como la constatación de que estos impulsos eran más que a menudo sexuales en su origen. Pero sobre todo, el modelo freudiano de la mente estaba estructurado como estratos geológicos: inconsciente, preconsciente, consciente en la primera tópica; ello, yo y superyo en la segunda tópica. Por lo tanto, alentaba la idea de que la conciencia tenía una dimensión de profundidad que era el objetivo de la literatura y el psicoanálisis explorar.

La trama tradicional, en que todos los efectos tenían sus causas

lógicas, se desestabiliza o se descarta, y acuden en reemplazo los mecanismos poéticos del simbolismo, los *leitmotiv* y las alusiones intertextuales, que son usados para dar unidad formal a la representación de la experiencia, vista como esencialmente caótica. El juego de la memoria quiebra y mezcla el orden cronológico de los eventos en la mente de los personajes de Joyce y de Virginia Woolf.

Pero hay en esta búsqueda una limitación infranqueable: el lenguaje verbal es esencialmente lineal. Una palabra sucede a otra en un orden que va completando significados, y nosotros aprehendemos su sentido acumulativo linealmente en el tiempo. Cuando hablamos o escuchamos, cuando escribimos y leemos estamos condenados a este orden lineal. Pero sabemos intuitivamente, y la ciencia cognitiva lo ha confirmado, que la conciencia es *no lineal.* En términos computacionales el cerebro es un procesador en paralelo que corre varios programas simultáneamente. En términos neurobiológicos, es un sistema complejo de billones de neuronas entre las cuales se hacen innumerables conexiones simultáneamente mientras estamos conscientes.

El llamado de Virginia Woolf a "registrar los átomos de experiencia mientras caen sobre la mente en el orden en que caen" es por lo tanto impracticable. Los átomos no caen en un orden cronológico discreto, nos bombardean desde todas las direcciones y son atendidos simultáneamente por diferentes partes del cerebro. La metáfora de Dennett para el cerebro en *La conciencia explicada* es Pandemónium: todas la áreas diferentes están gritando al mismo tiempo y compitiendo por la dominación. Intuitivamente Virginia Woolf sabía esto. En una correspondencia interesante, su amigo Jake Raverat, un pintor, argumentaba que la linealidad esencial de la escritura impedía representar la compleja multiplicidad de un acontecimiento mental, como sí podía hacer la pintura. Ella contestó que estaba tratando de sacudirse "la línea formal de ferrocarril de la oración". Quebrando esta línea, por el uso de elipsis y paréntesis, borrando las fronteras entre lo que se piensa y lo que se dice, y cambiando puntos de vistas y voces narrativas, ella trató de imitar en su ficción lo elusivo del fenómeno de la conciencia, pero nunca pudo escapar totalmente de la secuencialidad lineal de su medio. Es la misma desesperación e impotencia que invade a Borges (personaje) en su relato "El Aleph" antes de empezar la enumeración sucesiva de imágenes que ha visto todas a la vez en la pequeña esfera que duplica al universo.

Lodge prosigue su recorrido con las diferentes generaciones posmodernas y observa que lo que tienen en común es una inversión en el énfasis modernista de la profundidad sobre la superficie, un retorno a informar objetivamente acerca del mundo externo y a concentrarse en lo que la gente dice y hace por sobre lo que piensa y

siente. Hay mucho más diálogo en proporción a la descripción y el habla directa se marca con claridad en el discurso narrativo por los guiones convencionales. La narrativa da cuenta sólo de la superficie del comportamiento humano. Ejemplos extremos de esta inversión son las novelas enteramente en diálogos de Henry Green —que defendía su método preguntándose: "¿Conocemos en la vida cómo son realmente las otras personas? Ciertamente no sabemos lo que otras personas están pensando o sintiendo. ¿Cómo puede entonces el novelista estar seguro?"— y las novelas de Alain Robbe-Grillet, que reclamaba en 1956 por un arte que permaneciera en la superficie y denunciaba lo que llamaba "los viejos mitos de la profundidad". "La superficie de las cosas ha dejado de ser para nosotros la máscara de su corazón, un sentimiento que nos condujo a toda clase de trascendencia metafísica". "El mundo", proclama, "no es ni significante ni absurdo. *Es* simplemente". Robbe-Grillet está llamando, en el fondo, a una literatura sin *qualia*.

LITERATURA Y CINE

Esta remisión estilística de la novela, de la profundidad a la superficie, está también conectada con el surgimiento del nuevo medio narrativo del siglo XX: el cine.

Comparado con la ficción en prosa, el cine está sobre todo atado a la representación del mundo visible. Aunque los monólogos interiores han sido deslizados en películas, van contra los principios del medio y no pueden ser usados extensivamente sin convertirse en una obstrucción.

El cine también devolvió la historia a la ficción literaria. La novela de la conciencia tiende a disminuir la importancia de la historia por obvias razones: en la medida en que se va más profundo dentro de las mentes de los personajes, el *tempo* narrativo es más lento y admite menos acciones. Más aún: la maquinaria de la trama tradicional puede ser vista como una distracción del verdadero asunto del novelista, que sería crear la sensación de "vida sentida". En Joyce y Woolf la narrativa llega a un mínimo. No es sorprendente que la acción de la más grande de las novelas de flujo de conciencia tenga lugar en un solo día ordinario.

En el final Lodge se pregunta a qué debería atribuirse el retorno contemporáneo al paso uno, la novela en primera persona, la forma que parece predominar en nuestro tiempo, y arriesga que quizá la causa principal sea la desconfianza general epistemológica y el escepticismo sobre lo que podemos saber de otras personas. En un mundo en el que faltan las certidumbres y aun la objetividad de la ciencia está en duda, la voz humana solitaria, contando su propia

historia, puede parecer la única manera auténtica de traducir la conciencia. Por supuesto, en ficción esto es tan artificioso como escribir sobre un personaje en tercera persona. Pero crea una ilusión de realidad: logra, todavía, la suspensión de la duda.

Quizá lo más curioso en este recorrido en bucle es algo que Lodge no llega a decir: que detrás de cada nuevo experimento sobre la representación de la conciencia hubo una cierta fe o un cierto escepticismo filosófico, un programa de afirmación o rechazo, el convencimiento de que la nueva modalidad representaría más fielmente la realidad. Ninguno de los innovadores parecía confiar plenamente en la autonomía del mundo ficcional y no están, por lo tanto, tan lejos como creyeron de los realismos que quisieron dejar atrás. Cuando Virginia Woolf se rebela contra los escritores "materialistas", cree que se está acercando a una descripción más precisa del pensamiento. Cuando Henry Green prefiere los diálogos porque "nadie puede saber lo que piensan otras personas" o cuando Robbe-Grillet denuncia el "mito de la profundidad", también están subordinando su narrativa a preceptos filosóficos. Pero la representación "final" de la conciencia puede ser simplemente impracticable desde el punto de vista literario, como ya lo presintió amargamente Virginia Woolf. Puede forzar la literatura a elongaciones imposibles, a estados terminales, a registros escuálidos. ¿Qué ocurriría si la "realidad" de la conciencia fuera el pandemónium de descargas eléctricas simultáneas que conjeturan los científicos? ¿Habría algún escritor interesado en esa representación? ¿No habrá llegado entonces el momento de aceptar con todas sus consecuencias que la ficción, como escribió con audacia Henry James, compite con la vida, crea vida, *es* vida, y que esa vida tiene una autonomía, una estética y un ser propios?

Suplemento Futuro, Página/12,
29 de noviembre de 2003.

EL AMOR CORRESPONDIDO Y EL EXPERIMENTO DE LA HABITACIÓN CHINA

En la novela *Galatea 2:2* el escritor norteamericano Richard Powers vuelve al mito de Pigmalión en una versión computacional: el protagonista, bajo el desafío de una apuesta, se propone educar a una computadora en el gusto literario, para que pueda emitir un comentario crítico articulado ante cada libro que se le presente. Y de la misma manera que en la obra de Bernard Shaw la prueba del éxito de la educación era conseguir que la florista de los suburbios fuera por una noche, durante una recepción, indistinguible de las damas de la alta sociedad, se pacta que la computadora deberá ser capaz de dar un examen de apreciación literaria que pueda confundirse con el de un estudiante avanzado de Letras.

Detrás de una puerta cerrada estará la computadora; detrás de una segunda puerta, un alumno brillante de carne y hueso. A la hora señalada las hojas de los dos exámenes se deslizarán hacia afuera. Si un examinador externo no logra discriminar por las respuestas a quién pertenece cada examen, el científico de Powers habrá ganado la apuesta.

La recepción de Bernard Shaw y el examen imaginado por Powers son dos versiones de lo que se llama el Test de Turing. El test fue propuesto en 1950 por el matemático y fundador de la computación Alan Turing en un famoso artículo llamado "*Computing Machinery and Intelligence*" e intentaba convertirse en un método que permitiera decidir, razonablemente, si una máquina había llegado a "pensar". De acuerdo con el test, la computadora, junto con un voluntario humano, quedan ocultos de la vista de algún interrogador, que tiene que decidir quién es quién en una sesión de preguntas dirigidas a ambos. Si el interrogador no es capaz de distinguir por las respuestas al ser humano, la computadora habrá pasado la prueba.

El Test de Turing está más presente en nuestras vidas de lo que suponemos: el paso al frente en la escuela para "dar lección", el detector de mentiras, el interrogatorio que pone al descubierto al replicante en la película *Blade Runner*, o las pruebas psiquiátricas que deciden si un asesino es o no inimputable son, bien mirados, todas

variantes del test. El libro *Los anormales*, de Michel Foucault, deja ver que un test de Turing decide en cada época la "normalidad" y, muchas veces, la libertad o prisión de un ser humano. Pero también, todo el tiempo, hacemos nuestros pequeños tests de Turing al estudiar en los otros la serie de palabras, gestos, miradas —el conjunto de *exteriorizaciones*— por el que decidimos si nos mienten, o nos quieren, o si *todavía* nos quieren.

Vale la pena entonces revisar algunas de las objeciones que se le han hecho al test. La primera se debe a John Searle y se conoce con el nombre del "Experimento de la Habitación China". En una habitación cerrada un hombre recibe debajo de la puerta una lista de preguntas en caracteres chinos. El hombre no sabe una palabra del idioma chino pero tiene un manual de instrucciones, digamos, chino-castellano, castellano-chino, que le dice cómo proceder para responder a las preguntas. El hombre sigue las instrucciones mecánicamente y pasa sus respuestas transcriptas en esos caracteres que desconoce por debajo de la puerta. Un observador externo podría jurar que el hombre sabe chino, pero por supuesto no hay ninguna genuina comprensión del idioma. La analogía es clara; la computadora es como el hombre de la habitación china: puede simular entendimiento para un observador externo, pero no tiene "comprensión" de lo que está haciendo. ¿Puede haber acaso inteligencia sin comprensión?

Una segunda objeción al test tiene que ver con la cuestión del tiempo. La sucesión de preguntas dirigidas a la computadora tiene como propósito principal descubrir una impostura, la distancia que hay entre "simular inteligencia" y "ser inteligente", pero una cantidad finita de preguntas sólo permite decir que la impostura, hasta ese momento, no ha sido descubierta. Si el interrogatorio de *Blade Runner* hubiera terminado con una pregunta menos, el replicante no se hubiera puesto al descubierto. Si la maestra no le hace al alumno la única pregunta que ignora, creerá que lo sabe todo. El test ideal debería ser entonces *infinito*, o perpetuo, pero esto claramente lo vuelve impracticable para todos los propósitos humanos.

La tercera objeción involucra lo que podría llamarse "la estética de los razonamientos". Es bien sabido que la computadora *Deep Blue* llegó a derrotar en un match de ajedrez al campeón mundial de los seres humanos. Vistos "desde afuera" los dos juegan el mismo juego. Pero la computadora —que toma ventaja de su velocidad de cálculo— procede en sus análisis de la manera más burda, con pura fuerza bruta: examina en cada jugada *todos* los casos, persigue *todas* las alternativas posibles. El ajedrecista, en cambio, sólo deja filtrar unas pocas variantes "interesantes" o potencialmente promisorias. Su árbol de búsqueda tiene menos ramas, pero más profundas. En esta economía de recursos, en sus pocas y certeras intuiciones, hay algo

que nos parece grato, difícil, admirable. No juegan, en el fondo, al mismo juego.

En cada uno de los casos que examinamos la dificultad está en saber qué hay verdaderamente detrás de una puerta cerrada. Pero también las personas somos habitaciones cerradas o, en el mejor de los casos, como en el título de Saer, sombras detrás de un vidrio esmerilado. Quizá la atracción y la perduración de las novelas tenga que ver con la ilusión que nos dan de que podemos conocer "por dentro" a los personajes. En un largo ensayo titulado "Conciencia y la novela", David Lodge demuestra que gran parte de la literatura moderna y contemporánea a partir de Jane Austen y Henry James se desarrolló en base a una confianza o un escepticismo filosófico sobre la posibilidad de penetrar la conciencia y saber realmente qué piensan y qué sienten los otros.

Quise decir algo de esto en la última de mis novelas. En uno de los capítulos el protagonista recibe por debajo de la puerta una carta de amor. Acaba de estudiar el Experimento de la Habitación China y se da cuenta, con alguna desesperación, de que ha perdido confianza en el puente de las palabras. ¿Cómo saber si hay verdadera correspondencia entre los sentimientos? ¿Cómo saber si el amor de la otra persona es tan intenso como el de uno? Mucho antes de Searle y de Turing, un poeta árabe, Qais bin-al-Mulawah, sintió la misma clase de incertidumbre y sólo le quedó un ruego desesperado a un Tercero que pudiera mirar por adentro a los dos:

Oh, Dios, haz que el amor entre ella y yo sea parejo,
que ninguno rebase al otro.
Haz que nuestros amores sean idénticos,
como ambos lados de una ecuación.

Sí: somos habitaciones cerradas que intercambiamos hojas por debajo de la puerta en idiomas extranjeros, precarios, tentativos, con la esperanza —como otro ruego— de que no todo se pierda en la traducción.

La Nación Revista, 14 de diciembre del 2003.

EL CUENTO COMO SISTEMA LÓGICO

Hay elementos en la estructura del cuento —posiblemente la brevedad, la rigurosidad— que llevan fácilmente a la tentación de enunciar reglas para el género y a imaginar posibles clasificaciones y decálogos. La suerte común que corren estos intentos es que, o bien son demasiado vagos y generales como para tener algún interés, o bien dejan escapar, cualquiera sea la cantidad de axiomas considerados y de precauciones tomadas, un exponente de cuento perfectamente legítimo y admirable que se burla de la ley. Y de la misma manera que en aquel libro antiguo *Las cien formas de decir NO a la prueba de amor*, la respuesta número cien es SÍ, en todo decálogo del cuento la máxima número diez parece condenada a ser, como sugirió Abelardo Castillo: no tomen las nueve anteriores demasiado en serio.

Esta insuficiencia de todos los intentos de formalización puede conducir a la opinión teórica rápida y aliviada de que no hay en realidad preceptos para tener en cuenta a la hora de acometer un cuento. Y sin embargo, y esto lo sabe cualquiera que se haya puesto seriamente a la prueba, a poco de empezar se descubre que las leyes que uno creyó haber echado por la puerta volvieron por la ventana. Son leyes escurridizas, intangibles, que se reconocen en ejemplos particulares, pero no se dejan abstraer con mucha generalidad ni enunciar fácilmente. Menciono dos que me parecen particularmente profundas. La primera la sugiere Borges por oposición en un párrafo en el que trata de establecer la distinción entre cuento y novela. Borges pasa por alto la diferencia más inmediata y superficial de la extensión y observa que lo que caracteriza a la novela es que la atención está centrada en los personajes, que lo que importa en una novela, por sobre todo, es la evolución de los personajes. En los cuentos lo primordial es la trama, los personajes sólo tienen importancia como nodos de esa trama y pierden, por lo tanto, grados de libertad.

La segunda la enuncia Ricardo Piglia en sus “Tesis sobre el cuento”, en un artículo aparecido en *Clarín* hace algunos años y publicado luego en el libro *Formas breves*. Dice allí que todo cuento es la articulación de dos historias, una que se cuenta sobre la superficie y otra subterránea, secreta, que el escritor hace emerger poco a poco durante el transcurso del cuento y sólo termina de revelar por completo en el final. El germen de esa idea, en realidad, se debería

también a Borges, según me señaló Leopoldo Brizuela: en efecto, en el prólogo al libro *Los nombres de la muerte,* de María Ester Vázquez, Borges escribe: “ya que el lector de nuestro tiempo es también un crítico, un hombre que conoce, y prevé, los artificios literarios, el cuento deberá constar de dos argumentos; uno, falso, que vagamente se indica, y otro, el auténtico, que se mantendrá secreto hasta el fin”. Esta duplicidad coincide con la imagen más frecuente que tengo yo del cuentista: un ilusionista que desvía la atención del público con una de sus manos mientras realiza su acto de magia con la otra. Un mérito adicional de esta aproximación al mecanismo íntimo de la narrativa es que permite mirar al cuento no como un objeto terminado, listo para los desarmaderos de los críticos, sino como un proceso vivo, desde su formación.

Una ligera variación sobre la misma idea permite pensar al cuento como un sistema lógico. La palabra “lógica”, deslizada en un contexto artístico, no debería provocar necesariamente sobresaltos: la lógica —que no debe confundirse con los rígidos silogismos del secundario ni con el fragmento binario que usa la matemática— ha probado ser una materia muy maleable. Desde el momento histórico en que el joven estudiante Lobachevsky, a principios de 1800, niega el quinto postulado de la geometría euclidiana creyendo que llegará a un absurdo y se asoma en cambio a un nuevo mundo geométrico, perfectamente extraño, pero perfectamente consistente, una revolución silenciosa estalla en el pensamiento humano. Desde entonces diferentes disciplinas y ramas del pensamiento se han dado su propia lógica. Así, el Derecho formaliza y trata de automatizar sus criterios de evidencia y validez, la matemática empieza a razonar con lógicas polivalentes, la psiquiatría hace ensayos para modelar la lógica de la esquizofrenia y los lavarropas incorporan la lógica difusa.

¿Qué es en definitiva un sistema lógico? Es un conjunto de presupuestos iniciales y una serie de reglas de deducción —pueden pensarse como reglas de juego— que permiten pasar con “legitimidad” de los presupuestos iniciales a enunciados nuevos. La variedad y diversidad de las lógicas depende fundamentalmente de las reglas de deducción elegidas. En la lógica intuicionista, por ejemplo, no se admiten las demostraciones por reducción al absurdo y en la lógica trivalente se puede afirmar y negar a la vez sin escándalo una misma proposición.

Mirados de cerca, también los cuentos operan y proceden dentro de este esquema. En efecto, todo cuento empieza, igual que las películas de terror, creando una ilusión de cierta normalidad, en el estado —digamos— del sentido común. Pero desde el principio, por definición, este estado está amenazado veladamente, dentro del pacto tácito entre el autor y el lector de que “algo va a pasar”. Las primeras

informaciones, que pueden parecer casuales, son aceptadas dentro de ese contexto de normalidad. Es decir, al principio del cuento la lógica de la ficción coincide —o quizá deba decir se disimula— bajo la lógica usual del sentido común.

En nuestro esquema los presupuestos iniciales son estas primeras informaciones que se disponen como las piezas de ajedrez sobre un tablero al principio de la partida. Pero por supuesto estos datos introductorios, que para el lector pueden parecer más o menos intercambiables o aleatorios, no son cualesquiera para el escritor: lo que es contingente en la lógica inicial es necesario en la lógica de la ficción; le hacen falta al escritor en uno u otro sentido para un segundo orden que por el momento sólo él conoce. Este segundo orden está regido por otra lógica y todo el acto de prestidigitación, el juego de manos del cuentista, consiste en la transmutación y en la sustitución de la lógica inicial de la normalidad por esta segunda lógica ficcional que se va adueñando poco a poco de la escena y a partir de la cual debe deducirse el final —si las cosas han salido bien — como una fatalidad y no como una sorpresa. De este modo la idea de Piglia de las dos historias puede sustituirse por la idea —menos exigente y por eso, más general— de dos órdenes lógicos posibles o, más precisamente, de una lógica única que se desdobla en dos en el transcurso del cuento.

Hablé hasta aquí del escritor como un manipulador de lógicas más o menos astuto; pero también, a veces, el escritor es un artista. No hace mucho —y para volver a la imagen del ilusionista— vi en un programa de televisión a un viejo mago argentino al que le falta una mano, haciendo un show con cartas en Las Vegas. Estaba sentado frente a una mesa, con su única mano desnuda extendida sobre el tapete verde y rodeado completamente de personas que vigilaban desde todos los ángulos su rutina. La prueba era simple. Arrojaba de a una, boca arriba, seis cartas sobre la mesa, con los colores intercalados: rojo-negro, rojo-negro, rojo-negro. Las recogía tal como habían quedado y cuando volvía a arrojarlas los colores se habían juntado: rojo-rojo-rojo, negro-negro-negro. "No puede hacerse más lento, decía entonces, o quizá sí... quizá pueda hacerse más lento." Arrojaba otra vez las cartas, más despaciosamente: rojo-negro, rojo-negro, rojo-negro. Las recogía, y los colores habían vuelto a juntarse: rojo-rojo-rojo, negro-negro-negro. Y entonces se sonreía para sí y repetía otra vez esa frase: "No puede hacerse más lento... o quizá sí, quizá pueda hacerse más lento".

Éste sería entre los escritores el artista: un ilusionista con una sola mano que siempre puede decir, bajo todos los ojos: "o quizá sí, quizá pueda hacerse más lento".

V de Vian, Nº 32, febrero de 1998.

LA FÓRMULA DE LA INMORTALIDAD

A PROPÓSITO DE *EL ÚLTIMO TEOREMA DE FERMAT*, DE SIMON SINGH

Un hombre se inclina en la noche sobre un libro. Es un funcionario judicial de alto rango en la Francia del siglo XVII, que filtra las peticiones al rey y puede enviar a la hoguera a los acusados. Su nombre es Pierre Fermat. Por la gravedad de sus funciones y para evitar sobornos o favoritismos se le impide tener vida social, pero esto, lejos de preocuparlo, le permite dedicarse a una pasión secreta por los números y pasa las noches haciendo anotaciones en los márgenes de su ejemplar de la *Aritmética*, de Diofantes.

En una de las páginas figura la ecuación milenaria de Pitágoras sobre los triángulos rectángulos, que establece que el cuadrado de la hipotenusa es igual a la suma de los cuadrados de los catetos. También aparece el método para hallar triángulos con los tres lados enteros: la terna 3,4,5 es sólo la primera de una serie infinita de soluciones enteras, que la hermandad de los pitagóricos guardaba con celo. Fermat se pregunta si estas soluciones enteras todavía podrían hallarse si el exponente de la ecuación se reemplazara por un número mayor. Alrededor de 1667, en otra de estas noches idénticas, escribe en latín en el margen de la página su conclusión negativa:

No es posible, si n es mayor que 2, encontrar enteros positivos x, y, z, tales que $z^n = x^n + y^n$.

A continuación agrega un comentario que habría de cambiar la historia de la matemática: “He hallado una demostración verdaderamente admirable de este hecho, pero este margen es demasiado exiguo para contenerla”.

Fermat muere treinta años después y su hijo, que presentía la importancia de estos trabajos nocturnos, publica la *Aritmética* con todas las anotaciones. Los matemáticos de la época se encuentran con una multitud de afirmaciones y conjeturas, pero raramente con indicios para probarlas. Durante toda su vida Fermat, “ese fanfarrón”, “ese maldito francés”, había preferido reservarse las demostraciones para desafiar por carta a los matemáticos ingleses a rehacerlas. Aun así se va probando, con las técnicas elementales de aquel tiempo, que una por una todas las afirmaciones de Fermat son verdaderas. Pero la

ecuación generalizada de Pitágoras, como un último desafío, resiste todos los intentos y nadie puede reconstruir la demostración "verdaderamente admirable" que anunciaba Fermat. Euler, el genio más grande del siglo, apenas puede probar el caso $n = 3$ y pide con desesperación al hijo de Fermat que revise entre los papeles que ha dejado su padre en busca de alguna otra huella.

De generación en generación, con esfuerzos penosos y técnicas cada vez más sofisticadas, se prueban más casos particulares, pero la demostración del caso general sólo parece alejarse con cada nuevo intento. Para entender esto debe recordarse que el modo de razonar de los matemáticos es algo diferente de la del resto de los científicos. Es conocida la anécdota de Stewart sobre un ingeniero, un físico y un matemático que, de viaje en tren, entran en Escocia y ven en medio de un campo una oveja negra. "Qué curioso", observa el ingeniero, "en Escocia las ovejas son negras". "No", protesta el físico, "en Escocia *algunas* ovejas son negras". "No, no", corrige el matemático con paciencia, "en Escocia hay al menos un campo que tiene al menos una oveja *cuyo único lado visible desde el tren* es negro".

En efecto, los matemáticos son cuidadosos en sus afirmaciones y un número cualquiera de casos particulares en favor de una conjetura no basta para establecer una prueba general. Peor aún, los casos particulares resueltos iban mostrando la enorme complejidad que requeriría una demostración global, lo que empezó a sembrar la duda de que Fermat hubiera tenido realmente una demostración "admirable" y relativamente breve. En 1847, en medio de una batalla entre Cauchy y Lamé, que creían haber llegado ambos a una solución, un trabajo fundamental de Kummer mostró que el Teorema de Fermat estaba irremediablemente fuera del alcance de todas las líneas de ataque conocidas, y que se requeriría en todo caso alguna idea esencialmente nueva, más allá del álgebra tradicional. Así, a principios del siglo XX, los matemáticos serios habían dado la causa por perdida: ninguno estaba dispuesto a dedicar su carrera a un problema que, si siempre había parecido difícil, Kummer había vuelto a dejar a oscuras. Trescientos años después de haberse enunciado, el último teorema de Fermat se había convertido en un mito inaccesible, el paradigma de lo que los matemáticos consideran un problema "intratable". Y sin embargo la parte más apasionante de la historia todavía estaba por venir.

Con la astucia de un novelista, Simon Singh, doctor en física del Imperial College y asesor científico del programa *Horizon*, de la BBC, ha escrito un libro fascinante, sobre una de las más grandes hazañas del pensamiento contemporáneo, sólo comparable quizás a la formulación de Einstein de la teoría de la relatividad. *El último teorema de Fermat* no es sin embargo, como podría temerse, un libro de

matemática. Con un equilibrio siempre piadoso, Singh logra, sin perder rigor, transmitir los desvelos y el laberinto de pasiones que hay detrás de cada fórmula exacta y entrecruza en su recorrido los cuadros más vívidos de la historia de la matemática, desde el final dramático de la escuela de Pitágoras hasta la trampa político-amorosa que conduce a Galois a un duelo a muerte con el mejor tirador de Francia; desde el disfraz de hombre de Sophie de Germain para ser admitida en las universidades hasta la novela de espionaje de Alan Turing, que quiebra los códigos nazis de la máquina Enigma y muere después de la guerra, perseguido por su homosexualidad y envenenado con una manzana. Es también excelente el capítulo sobre el estupor y la crisis filosófica que causan la paradoja de Russell y los Teoremas de Incompletitud de Gödel.

EL SUICIDA AFORTUNADO

En la línea principal de la historia, hay a principios del siglo XX un paso inesperado de comedia que le da nueva vida al problema. Paul Wolfskehl, el hijo de una familia de industriales alemanes, con una gran fortuna propia, era también aficionado a la matemática, y uno de los tantos que había intentado suerte con el teorema. En algún momento de su juventud se obsesionó con una mujer muy hermosa, que lo rechazó. El joven Wolfskehl, desesperado, planeó suicidarse, pegándose un tiro en la cabeza estrictamente a medianoche. Pero como después de hacer todos los preparativos le sobraba todavía algún tiempo, volvió a abrir su libro de matemática con el gran cálculo de Kummer, que había establecido el muro infranqueable a los intentos del álgebra clásica, ya que la consideraba una lectura apropiada para una ocasión tan solemne. Le pareció encontrar entonces una pequeña laguna en una implicación, se le ocurrió la idea de que Kummer tal vez se hubiera equivocado —lo que reabriría la esperanza de una demostración elemental— y estuvo haciendo hasta la madrugada cálculos febriles. Kummer, por supuesto, no se había equivocado, pero a Wolfskehl se le había pasado la hora del suicidio y descubrió que inesperamente le habían vuelto las ganas de vivir. Rompió las cartas de despedida de la noche anterior y rehizo ese mismo día su testamento. A su muerte, su familia descubrió que había legado buena parte de su fortuna para quien publicara la primera demostración completa del Teorema de Fermat. El premio, que en ese momento equivalía a más de dos millones de dólares, fijaba cien años de plazo y tenía como fecha límite septiembre del año 2007. Curiosamente, se otorgaría sólo al que demostrara que el teorema era verdadero: si alguien daba un contraejemplo, no recibiría ni un *pfennig*.

La competencia, a pesar de la publicidad en todas las revistas de

matemática y del monto enorme del premio, no generó gran interés entre los matemáticos profesionales, que conocían la verdadera cara de la ecuación detrás de su apariencia inocente. Pero sí atrajo inmediatamente a miles de aficionados optimistas, estudiantes incautos y toda clase de aventureros. Algunos enviaban la primera parte de una demostración y prometían la segunda si se les daba por adelantado una parte del premio. Otro ofrecía un porcentaje en las ganancias futuras por publicidad a cambio de ayuda para terminar su demostración, y amenazaba con que si no colaboraban con él enviaría su borrador a un departamento de matemática soviético. El profesor Landau, que era uno de los que recibía la avalancha de demostraciones erradas, descubrió que responder a las cartas le quitaba todo su tiempo y decidió imprimir una tarjeta lacónica: *Estimado ...... Muchas gracias por su manuscrito. El primer error se encuentra en la página ...... Esto invalida la demostración*. Un colega suyo prefería devolver los manuscritos con una anotación en el margen: *Tengo una refutación verdaderamente admirable de su demostración, pero este margen es demasiado exiguo para contenerla*.

Aun así, la competencia Wolfskhel mantuvo el aura del enigma y en todos los libros de acertijos y dilemas matemáticos, el Teorema de Fermat ocupaba el primer lugar. Fue gracias a uno de estos libros, *El último problema*, de Eric Bell, que un niño de diez años leyó por primera vez sobre el enigma y concibió, en silencio, la obsesión de resolverlo.

UN ARDUO ALUMNO DE PITÁGORAS

Hacia 1975 ese niño, que era Andrew Wiles, se había licenciado en Cambridge y empezaba su carrera de posgrado. Aunque no había abandonado la obsesión de su infancia, comprendía ahora, él también, el riesgo que suponía dedicarse a un problema que había quedado fuera del centro de interés de la matemática, casi como una curiosidad histórica, y que podía arrebatarle toda su carrera sin retribuirle nada. Su supervisor, John Coates, lo convenció de que se dedicara a estudiar un campo suficientemente cercano: las llamadas “curvas elípticas”. Baste decir que la ecuación de Fermat puede pensarse como un caso particular de curva elíptica. Wiles se convirtió así, después de su doctorado, en otro matemático “serio”, profesor en Princeton, que seguía la rutina de conferencias, dirección de alumnos y publicación regular de *papers*. Mientras tanto, otra historia paralela se estaba incubando: en el Japón de la posguerra dos matemáticos jóvenes, que trataban de recuperar el espíritu de investigación, observaron que ciertos objetos matemáticos muy estudiados en esa época, llamados “formas modulares”, daban lugar a curvas elípticas y formularon lo

que se conoció con el tiempo, por sus nombres, como la conjetura de Taniyama-Shimura, que dice que *toda* forma modular puede ser asociada a una curva elíptica. Si esta conjetura resultaba cierta, se abría la posibilidad de que pudieran transferirse, por paralelismo, resultados del mundo modular al mundo elíptico, y viceversa. Éste era el tipo de aproximación esencialmente novedoso que la matemática del siglo pasado no podría haber alumbrado: la idea de que hay conexiones profundas entre diversas áreas que se han desarrollado históricamente por separado, con técnicas totalmente diferentes, de manera que, si se toman las debidas precauciones, resultados en un campo pueden ser traducidos y exportados al otro.

EL PRINCIPIO DEL FIN

Una tarde de 1986, mientras tomaba el té con un colega, Wiles se enteró de la noticia que iba a cambiarle la vida: un especialista llamado Ken Ribet, a través de esta clase de paralelismo, había probado que si la conjetura de Taniyama-Shimura era cierta, podía deducirse también, como un corolario, el Teorema de Fermat. Es decir, quienquiera que pudiese dar una demostración de la conjetura de Taniyama-Shimura estaría dando al mismo tiempo una demostración del último Teorema de Fermat. Para el propio Ribet, esto sólo significaba que se había llegado a un punto muerto: su resultado mostraba simplemente que la conjetura japonesa era tan difícil de probar, o más, que el más difícil de los teoremas. Pero Wiles se dio cuenta de que había llegado su momento: en vez de dedicarse a probar directamente el Teorema de Fermat, podía ocuparse ahora de un problema mucho mejor visto en el mundo académico. Aun si fracasaba en su última intención, todos los resultados parciales que obtuviera serían publicables. Inmediatamente abandonó todo lo que no fueran sus obligaciones ineludibles en la supervisión de alumnos. Desapareció del circuito de conferencias y se encerró en su casa, durante siete años, sin mencionarle a nadie su plan, a emprender la tarea monumental de revisar uno por uno todos los métodos y todos los intentos históricos de demostración del teorema. Reapareció en junio de 1993, en un congreso de teoría de números en Cambridge, su ciudad natal. Todos sus colegas sospechaban que expondría resultados importantes, sobre todo cuando le asignaron la cantidad infrecuente de tres conferencias. En las dos primeras Wiles no mostró todo su juego. Aun así, los *e-mails* circulaban furiosamente en todas partes del mundo tratando de averiguar hasta dónde llegaría en la última. Entre los asistentes estaba Shimura, pero no Taniyama: se había suicidado varios años antes, sin llegar a ver la importancia que tendría su conjetura; explicaba calmamente en su carta de despedida que “no

podía ver para él un futuro".

Para la conferencia final se había reunido una multitud infrecuente de curiosos, atraídos por el rumor de que algo importante estaba por suceder. Un agente de apuestas recibió cinco veces en el mismo día la extraña apuesta de que cierto antiguo teorema sería probado esa tarde y decidió, con olfato, no tomarla. No se había convocado a la prensa, pero algunos matemáticos habían llevado por las dudas cámaras de fotos. En una atmósfera tensa Wiles desarrolló la demostración de la conjetura de Taniyama-Shimura que había preparado en el máximo secreto y escribió en el pizarrón, como última línea, el enunciado del Teorema de Fermat, que —todos sabían— quedaba automáticamente probado. "Creo que me detendré aquí", dijo. Después de trescientos cincuenta años el último enigma de Fermat había sido derrotado. ¿*Realmente*?

OTRA VUELTA DE TUERCA

La noticia fue tapa en todos los diarios. La foto de Wiles frente al pizarrón dio la vuelta al mundo. *The New York Times* tituló: "Al fin se gritó Eureka sobre un antiguo misterio matemático". Mientras tanto Wiles presentó para el examen de los expertos el manuscrito de su demostración, que tenía doscientas páginas. No era, claro está, la prueba que había creído tener Fermat. Sí representaba en cambio una síntesis asombrosa de la matemática de tres siglos, un amalgamiento de ideas viejas y nuevas, de técnicas resucitadas y fortalecidas junto con invenciones inéditas: la confirmación de que en la matemática, como en la literatura, toda obra profunda establece con la tradición una relación mucho más intrincada y compleja que la figura más obvia de fidelidad-traición.

Aun así, en el proceso de revisión, como en una película de suspenso, el monstruo se alzó por última vez y estuvo a punto de destruir a quien creía haberlo aniquilado. Este segundo final de la historia, desconocido para casi todos, fue durante más de un año un secreto embarazoso en la comunidad matemática. La reconstrucción de ese período cruzado de tensiones es una de las mejores partes del libro de Singh. Baste decir aquí que Wiles pudo finalmente reclamar el premio Wolfskehl, que —después de la devaluación del marco alemán durante la guerra— se había reducido a cincuenta mil dólares.

No fue, evidentemente, esa suma lo que guió a Wiles durante su cacería de treinta años. No fue, tampoco, ninguna idea posterior de "utilidad". El Teorema de Fermat, como gran parte de la matemática, no sirve para ninguna de las cosas que se suelen considerar "útiles" y "prácticas". ¿Qué es lo que anima entonces a esta hermandad que nunca dejó de ser algo secreta? Quizá la certidumbre de que sus obras

son las únicas que pueden resistir todos los tiempos: que cuando las pirámides vuelvan a ser arena en el desierto y hayan pasado los hombres, seguirá siendo cierto el Teorema de Pitágoras y cada uno de los teoremas. Como dice Hardy en el epígrafe que eligió Singh: *"Inmortalidad" puede ser una palabra tonta, pero quizá un matemático tenga la mayor chance de alcanzarla, cualquier cosa que ella signifique.*

Clarín, 1º de agosto de 1999.

INCOMPLETITUD Y LAS PREFERENCIAS DEL POSMODERNISMO (1)

TRANSCRIPCIÓN EDITADA DE UNA CONFERENCIA

Quiero empezar recordando unas reflexiones de Borges sobre los mecanismos de la creación, donde se ponen de manifiesto algunas de las analogías más profundas, creo yo, entre la forma de imaginar en matemática y en literatura.

Estas reflexiones aparecen en el ensayo “La génesis de “El cuervo” de Poe”. (2) Borges repasa el artículo “La filosofía de la composición”, en donde Poe trataba de explicar cómo había concebido y escrito su ya glorioso poema “El cuervo”. Después de revisar la justificación minuciosa, la maquinaria de cálculo intelectual que alega Poe, Borges declara: “Yo, ingenuamente acaso, creo en las explicaciones de Poe. Descontada alguna posible ráfaga de charlatanería, pienso que el proceso mental aducido por él ha de corresponder, más o menos, al proceso verdadero de la creación. Yo estoy seguro de que así procede la inteligencia: por arrepentimientos, por obstáculos, por eliminaciones. La complejidad de las operaciones descriptas no me incomoda, sospecho que la efectiva elaboración tiene que haber sido aún más compleja y mucho más caótica y vacilante. Lo anterior no quiere decir que el arcano de la creación poética, de esa creación poética, haya sido revelado por Poe. *En los eslabones examinados la conclusión que el escritor deriva de cada premisa es, desde luego, lógica, pero no la única necesaria*”.

Aquí hay un punto clave y posiblemente en este punto Borges haya llegado lo más lejos que se puede ir cuando uno quiere decir algo en general sobre el proceso de la creación. Voy a tratar de explicar ahora, para que comparemos, lo que ocurre cuando un matemático tiene frente a sí un problema.

Los matemáticos, sorprendentemente, son auténticos platónicos. Es muy difícil encontrar un matemático que diga “Inventé este teorema”. Los matemáticos siempre preferirán decir “Descubrí este resultado”. Más allá de si examinan o no alguna vez desde un aspecto filosófico el

tema de la creación, en su práctica profesional realmente todos se comportan como platónicos en el sentido de que consideran que hay un mundo de objetos ideales, de relaciones, de conexiones, con algún Orden inteligible, o al menos, órdenes parciales, en un “allí fuera” donde viven estos objetos.

Y en la aproximación a estos mundos abstractos los matemáticos tienen, tal como los escritores o los creadores, dos momentos principales. Un primer momento de, llamémoslo, *inspiración*, o iluminación, que por supuesto, está precedido por un largo acercamiento al objeto de estudio, por ensayos, errores, familiaridad con el tema, el análisis de procedimientos anteriores, de ataques y líneas “en las inmediaciones” del problema. Una vez que esa masa de información está en curso hay un instante afortunado de intuición —en una de mis novelas yo lo llamo “*el salto de caballo*”— en el que vislumbran cuál es el camino o la idea fundamental de la demostración para un resultado que consideran verdadero. Este momento se parece mucho al tipo de visión fragmentaria, de relámpago deslumbrante, que puede tener un escritor sobre el comportamiento de un personaje, una línea de diálogo, o el final de una novela.

Es decir, hay en la práctica matemática un primer momento solitario y, diría yo, elitista (porque el matemático llega aquí más lejos, más allá que todos), el momento en que vislumbra y tiene la revelación de ese resultado. A esa instancia le sucede luego una segunda etapa en la que tiene que comunicar, *justificar* ese resultado frente a su comunidad de pares. Esta comunicación se hace del mismo modo en que el escritor trata de representar o codificar, al escribir su texto, lo que ha visto, o entrevisto, en su imaginación.

Y del mismo modo que el escritor codifica bajo la forma finita, sucesiva y limitada de un texto para que luego el lector pueda reconstruir algo de esa visión mediante la lectura, el matemático codifica a través de lo que se llama una *demostración*. O sea, la demostración es el texto del matemático y tiene una particularidad interesante: es el momento democrático de la matemática. Es el momento en que aquello que solamente una persona de inteligencia privilegiada había entrevisto se pone a consideración y bajo el escrutinio de todas las demás, para que el camino de su razonamiento pueda ser seguido y verificado aun por aquellos sin demasiado entrenamiento matemático. Aquí, en lo que correspondería a la etapa de la *lectura*, la analogía termina, porque hay una diferencia notoria respecto a la literatura en cuanto a la noción de verdad: la transparencia y la autoevidencia de las demostraciones en matemática no requieren exegetas ni criterios de autoridad.

LA DEMOSTRACIÓN. LITERATURA, AJEDREZ, MAGIA

¿Qué es una demostración? Vamos a comparar los protocolos de la matemática con los del juego de ajedrez, con los de la literatura y —podríamos agregar— con los de la magia.

Hay un espíritu común, me parece a mí, entre los procedimientos en estos cuatro campos. Del mismo modo que el mago arroja seis cartas con los colores intercalados y avisa a su audiencia que cuando recoja las cartas los colores se juntarán (y desde las sillas el público se pregunta cómo hará), también el matemático parte de cierto conjunto de resultados conocidos, de cierta evidencia que puede mostrar, que son los axiomas, y anuncia el resultado a probar, la tesis, que tiene muchas veces el mismo carácter sorprendente, casi milagroso, a primera vista imposible de conseguir a partir de la información inicial. En el juego de ajedrez los "axiomas" corresponderían a las reglas prefijadas: cada jugador mueve por turno, las piezas se pueden mover de un modo y no de otro, el rey no se come, hay ciertas situaciones de jaque mate...

En la literatura el escritor también, de algún modo, asienta las piezas de su juego: los axiomas son la información inicial que suministra, las primeras páginas, el primer capítulo de una novela, no sólo en cuanto a lo que se dice expresamente sino también la elección del tono, el registro, la selección de lenguajes y puntos de vista, la sujeción o no a un género. Esta información inicial, por supuesto, es siempre relativamente sospechosa porque los lectores saben que "algo va a pasar", nos dice esto quizá por un segundo motivo y este detalle aparentemente intrascendente o aleatorio puede ser importante por algo que vendrá a continuación.

En el caso del mago la información inicial es siempre la inocencia, lo que muestra a la vista de todos, los elementos que hace revisar antes de cada rutina.

En cuanto a la tesis, en el juego de ajedrez la tesis sería la victoria de una estrategia. Aquí el punto de llegada está oculto, lo conoce el jugador que planea hacia adelante, es la situación a la que quiere llegar para dominar a su rival o para ganar alguna ventaja material.

En literatura la tesis tampoco está en general expuesta desde el principio, es la carta escondida que guarda el narrador. No siempre esto es así, pero en la narrativa tradicional siempre hay algo oculto, el escritor sabe hacia dónde va *verdaderamente*, y el lector todavía no al principio de la narración. (Y aun en la narrativa no tradicional, en la narrativa que, por ejemplo, se propone la ausencia total de efectos, esta ausencia sólo es percibida por el lector al llegar al final, y en este sentido la falta de un elemento esperable es la tesis oculta de la

narración.)

Por supuesto que en el acto de magia la tesis corresponde al golpe de efecto final, la cuerda que recupera su longitud, la restitución intacta de un billete roto a su dueño…

En cada uno de estos casos, toda la inteligencia —y la creatividad— está en cómo llegar de los axiomas a la tesis. La dificultad está en encontrar el camino, en un jardín de senderos que se bifurcan.

En matemática el "camino" es justamente la demostración, un procedimiento muy bien delimitado y compartido por toda la comunidad de matemáticos. Una demostración es una cadena de afirmaciones, de oraciones afirmativas. Cada uno de estas afirmaciones es, o bien un axioma, o bien se obtiene de eslabones anteriores en la cadena por reglas lógicas muy precisas. La idea —y éste es quizá el punto más sólido de la matemática como ciencia— es que cualquiera puede detenerse cuanto quiera entre paso y paso para corroborar la corrección del argumento. Más aún, idealmente una persona sin conocimientos matemáticos, o una computadora, debería ser capaz de seguir una demostración verificando cada una de las pequeñas ligaduras. Es un procedimiento casi mecánico, similar al de la computadora que dibuja rayitas rectas, en pixels infinitesimales, sin saber que al final conformarán una figura, por ejemplo, la imagen de *La Gioconda*.

Repito entonces: una demostración es una sucesión muy larga de enunciados, que se encadenan uno a otro por pasos muy elementales, estrictamente lógicos. Estos pasos pueden examinarse con todo el detenimiento necesario para tener la absoluta seguridad de que no se ha cometido ningún error. Pero justamente la tesis, el último enunciado de la lista, cuando el teorema es profundo, sorprende con respecto a los axiomas, de la misma manera que la secuencia de actos inocentes del ilusionista no hace esperar el efecto maravilloso final. La inteligencia, la creatividad, estuvo *antes*, en la elección inspirada de cada paso para encontrar el camino y si cambiamos "escritor" por "matemático" la analogía con la frase de Borges es perfecta: porque también aquí "*en los eslabones examinados la conclusión que el* matemático *deriva de cada premisa es, desde luego, lógica, pero no la única necesaria*".

Para que tengan una idea de cuán dificultoso puede ser encontrar este camino: seguramente muchos de ustedes habrán escuchado de un teorema que estuvo más de trescientos años aguardando por su prueba, que es el llamado Último Teorema de Fermat. Las mentes más brillantes de diferentes épocas fueron derrotadas, hasta que el problema se dejó de lado por "intratable". Sólo hace unos pocos años un matemático británico, Andrew Wiles, pudo finalmente dar una demostración. Esa demostración ocupa unas cien páginas impresas,

pero esas cien páginas son una abreviatura para especialistas, una demostración exhaustiva que pudiera seguirse paso a paso ocuparía miles de páginas.

Es decir, puede haber una complejidad diabólica en la demostración, el camino entre los axiomas y la tesis. Lo mismo vale para el ajedrez: las reglas iniciales son muy sencillas, cualquier niño las puede aprender, pero las partidas a que da lugar el juego de ajedrez pueden ser, por la profusión de combinaciones, de posibilidades, absolutamente intrincadas.

Ahora que establecimos de una manera razonablemente precisa qué es una demostración en matemática, me gustaría analizar en este contexto una de las palabras favoritas de la posmodernidad: la incompletitud, sobre todo en vinculación con el Teorema de Gödel, y sus extrapolaciones fuera de la lógica matemática. Yo estaría muy contento si al final de esta charla ustedes se quedaran con una sensación de qué es lo que realmente dice el Teorema de Gödel y las precauciones epistemológicas que hay que tener al extrapolar analogías desde la matemática a las ciencias sociales, a la filosofía, al psicoanálisis o a cualquier otro campo. (Sobre ejemplos de estas analogías demasiado ligeras, y como continuación de lo que fue el *affaire* Sokal, hay un libro muy interesante de un filósofo francés, Jacques Bouveresse, que se publicó en castellano con el título *Prodigios y vértigos de la analogía*.)

AXIOMATIZACIÓN Y EL TEOREMA DE GÖDEL

Parte del juego de los matemáticos es tratar de *axiomatizar* el objeto que tienen bajo estudio, es decir, encontrar sus rasgos fundamentales, escribir una lista de propiedades críticas que serán, justamente, los axiomas a los que nos referíamos antes, de manera que todas las demás propiedades del objeto se pueden generar, demostrar, a partir de estas propiedades básicas iniciales. Capturar lo esencial, generar la profusión y la complejidad del todo a partir de una cantidad mínima y bien conocida de elementos, es un procedimiento que se intenta, por supuesto, en muchos otros ámbitos. Los filósofos también proceden muchas veces de este modo: tratan de establecer principios fundamentales a partir de los cuales levantar el edificio de su pensamiento sobre bases sólidas por ejercicios de argumentación similares a una demostración. Descartes es quizá el caso extremo en este ejercicio de razonamiento “hacia atrás” en busca de un primer principio a salvo de toda duda razonable.

En nuestro juego de axiomatizar pensemos primero en un objeto matemático muy simple: los números fraccionarios, los números que se obtienen al dividir enteros entre sí, como 5/3 o 1/2.

Q

0 1/2 1 5/3 2 4

Éste era uno de los objetos preferidos de Borges; más aún, la idea de “El libro de arena” está inspirada en una de las propiedades fundamentales de estos números: el hecho de que entre dos números fraccionarios siempre hay otro en el medio. Bien mirado, el Libro de Arena no es más que la sucesión de números fraccionarios entre 0 y 1. El 0 es la tapa, el 1 es la contratapa, pero no podemos abrir el libro en una primera página, no existe la primera página, ni la última, las páginas se desdoblan incesantemente.

Ahora bien, este objeto matemático, que llamamos *Q*, puede ser perfectamente axiomatizado por tres propiedades muy simples. El axioma 1 dice que dados dos números distintos cualesquiera, hay uno que es menor que el otro. El axioma 2 dice que no hay ningún elemento que sea mayor que todos ni ningún elemento que sea menor que todos. El axioma 3 es la propiedad que interesaba a Borges: dados dos números distintos cualesquiera siempre puede encontrarse un tercero entre ellos.

Tres propiedades. Puede probarse —esto es algo que se hace en un curso elemental de matemática, y aquí ustedes deberán recurrir a la vieja fe para creerme— que estas tres propiedades capturan lo esencial de los números fraccionarios con su orden y permiten generar todas las demás propiedades: cualquier otro enunciado que sea verdadero en *Q* podrá reobtenerse como un teorema a partir de estos tres axiomas, con demostraciones a veces muy largas. Más aún, uno podría listar todos los enunciados verdaderos simplemente escribiendo las demostraciones de una línea, las demostraciones de dos líneas, las demostraciones de tres líneas, etcétera. Las líneas de cada demostración son todos los resultados verdaderos y así, todo lo que es verdadero en *Q* puede generarse, reobtenerse “vía demostraciones” a partir de estos tres axiomas.

Aquí hay algo importante para observar, porque aparecen dos nociones en juego, como en la vida real: lo “verdadero” versus lo “demostrable”.

Yo considero una afirmación cualquiera sobre el orden en los números fraccionarios. Si verifico que es verdadera en el objeto matemático *Q*, entonces tengo una demostración a partir de los axiomas, o sea, una justificación enteramente en el plano sintáctico, una sucesión de expresiones del lenguaje. Son dos conceptos distintos

pero en este caso coinciden los resultados y puede identificarse lo verdadero con lo demostrable.

Para explicar la diferencia entre estos dos conceptos yo recurrí en una de mis novelas a una analogía que —espero— sea más o menos clara. Supongamos que hay un crimen que tenga únicamente dos sospechosos posibles. Cada uno de ellos sabe, íntimamente, toda la verdad que interesa: su inocencia o su culpabilidad. Pero la justicia, desde afuera, no puede acceder directamente a esa verdad, tiene que recurrir a un camino indirecto, y proceder por medio de pruebas, coartadas, verificación de horarios... Tiene que levantar una argumentación fundada en evidencias comprobables y a veces esa argumentación es insuficiente para acusar a uno o absolver al otro. Así, hay una diferencia en general entre lo verdadero y lo demostrable.

Otro ejemplo: los huesos en una excavación arqueológica. Hay una verdad que corresponde a lo que en algún momento fueron esos seres humanos, y los paleontólogos tiene que inferir, a partir de los pocos despojos que encuentran, la porción que puedan de esa verdad. En este caso la verdad es como un límite, la sucesión en el tiempo de huesos hallados e hipótesis provisorias.

En muchos otros campos del conocimiento tenemos representados estos dos mundos distintos, lo verdadero y lo demostrable. Curiosamente los matemáticos, hasta 1930, siempre pensaron que en su disciplina los dos mundos eran identificables, que cualquiera fuera el objeto matemático bajo estudio, siempre se podrían detectar ciertas propiedades críticas para hacer una lista completa de axiomas, tal como hicimos para los números fraccionarios, de manera que pudieran generarse, mediante demostraciones, todas las demás propiedades.

¿Por qué es particularmente apreciada, o deseable, esta generación a partir de axiomas? Porque la corroboración de la verdad se convierte en estos casos en algo que se puede realizar mecánicamente, uno está absolutamente seguro de que no se cometen errores, y la verificación puede dejarse incluso a cargo de una computadora. Esta verificación es, además, de tipo *finitista*, es decir, si un matemático escribe su demostración de acuerdo a estos protocolos, podemos verificarla en una cantidad finita de pasos, con la esperanza de que no nos lleve toda la vida.

Sin embargo, lo que se probó en 1930, lo que dice el Teorema de Incompletitud de Gödel —en una formulación no demasiado técnica— es que si consideramos los viejos y simples números que usamos para contar, con la suma y la multiplicación de siempre y tratamos de listar sus propiedades críticas, tendremos que, por mejor que uno busque, por tan paciente y larga como sea la lista, siempre habrá enunciados que escapen a las redes de las demostraciones, enunciados que son

verdaderos pero que no podrán ser *demostrados* como teoremas de un sistema axiomático. *Fijada una lista de axiomas cualquiera, siempre será posible encontrar un enunciado que no es generado por esos axiomas como un teorema.* En definitiva, el ejercicio de axiomatización que hicimos en *Q* no puede reproducirse en los números naturales.

Pero cuidado, porque hay muchos otros objetos matemáticos, y no solamente *Q*, que sí son completables, en el sentido de que hay una axiomatización exhaustiva. Lo que dice el Teorema de Gödel es que la completitud no es una propiedad general de los objetos matemáticos, y que incluso, hay contraejemplos elementales. Pero justamente, como los dos fenómenos conviven en la matemática, cuando uno quiere extrapolar el resultado de Gödel fuera de la matemática no puede invocar alegremente una vaga semejanza con el Teorema de Gödel, porque el hecho de que las cosas sean de una manera en *Q* y de otra tan distinta en los números naturales, depende de una propiedad matemática muy sutil, muy específica. Entonces, cualquier persona con alguna preocupación epistemológica tiene que estar segura, antes de hacer una analogía con el Teorema de Gödel, de que esa propiedad tan específica se va a verificar en un campo externo a la matemática.

La explico, hasta donde puedo, sin tecnicismos. En el lenguaje tenemos que las letras se pegan, se yuxtaponen unas con otras para formar palabras. Esa operación, que estudian los matemáticos, se llama *concatenación*. Lo que ocurre en los números naturales es que con el auxilio de la suma y la multiplicación se puede reflejar esta operación y "transcribir" el lenguaje en términos de relaciones numéricas. Esto es interesante: parece una inversión de la vieja teoría marxista de que el lenguaje refleja la realidad. Cuando la "realidad matemática", el "allí afuera" del objeto, logra reflejar la concatenación del lenguaje y se puede traducir el lenguaje en términos algebraicos, entonces se tiene el fenómeno de *incompletitud*. Si no, nada sé en principio y puedo estar dentro del campo de lo completable.

Entonces hay que tener mucho cuidado cuando uno habla del Teorema de Gödel fuera del ámbito de la matemática, porque es muy posible que lo que uno diga no tenga sentido. Hay en principio tantos argumentos a favor de que el contexto a que se refiera uno, fuera de la matemática, esté en la situación "incompleta" como que esté en la situación "completa". Si no se hace un análisis más fino y concreto es muy difícil saber cuál es la analogía correcta.

Ésta sería una primera advertencia sobre el Teorema de Gödel. Es una de las palabras que se han convertido casi en fetiches en nuestra época, y yo mismo he abusado del Teorema de Gödel en alguna de mis novelas, ¡pero sólo cuando escribo novelas!

DERIVACIONES FILOSÓFICAS

También hay que tener algún cuidado sobre las consecuencias filosóficas que pueden inferirse a partir de este resultado. Hay quienes dicen por ejemplo que representa un límite absoluto para el pensamiento lógico, o un golpe mortal a la razón clásica, etcétera. Es cierto que para los lógicos de principios del siglo pasado (y sobre todo para los logicistas como Bertrand Russell o Ernst Zermelo) el Teorema de Gödel fue por supuesto algo inesperado y, más aún, contrapuesto a la intuición "histórica" matemática. Se encontró que había teorías que no eran reductibles al procedimiento de la axiomatización. Pero bien mirado, lo único que muestra el Teorema de Incompletitud es la limitación de un método, y de esos resultados hay muchos en matemática, sólo que no se han puesto de moda en otros ámbitos ni han inspirado tantas lecturas dramáticas.

El Teorema de Gödel debe verse en realidad en la misma perspectiva de lo que fue el problema de la raíz de dos para los griegos. De la misma manera que el método de dividir enteros entre sí "no alcanza" para calcular la raíz cuadrada de dos, los métodos finitistas de demostración "no alcanzan" a probar toda la verdad en matemática. Sabemos sin embargo que para calcular la raíz de dos se han desarrollado históricamente otros métodos más sofisticados, que involucran la noción de límite matemático y de "aproximación progresiva". En particular, es muy fácil escribir el programa para una computadora que funciona indefinidamente y va arrojando todos los dígitos de una solución exacta de la raíz de dos, una solución que no conoceremos "escrita de una vez" en nuestra vida finita, pero que no por eso deja de tener una existencia matemática perfectamente aceptable y aceptada.

Y lejos de ser un golpe fatal a los procedimientos de la razón, la matemática avanza en todas las áreas sin preocuparse ni por un instante por el Teorema de Gödel. El Teorema de Gödel es una curiosidad filosófica, no una preocupación práctica de la disciplina. Esto también es muy importante para tener en cuenta: no es que los matemáticos están detenidos en una especie de limbo desde que Gödel demostró este teorema, para nada. El Teorema de Gödel es mirado como un exotismo de los lógicos por la inmensa mayoría de los matemáticos. ¿Por qué? Porque los métodos de demostración que han desarrollado los matemáticos, antes y después de Gödel, van mucho más allá del método finitista que yo expliqué, a partir de una lista bien precisa de axiomas. Esos otros métodos, que utilizan la herramienta del límite, o la construcción de los números reales, no son reductibles al enfoque finitista pero son perfectamente aceptados, porque los matemáticos han aprendido a convivir desde hace siglos con la idea de

que "exacto" puede ser reemplazado por "aproximado con error infinitesimal, tan pequeño como se quiera".

Entonces el Teorema de Gödel se puede ver como una limitación del alcance de lo que puede demostrar hoy una computadora clásica. Y puede verse también como una relativa limitación del lenguaje en el método de demostración. Es un problema de balance que tiene que ver con la finitud: si uno quiere tener la absoluta seguridad que da el método finitista de demostración, en que uno puede detenerse en cada paso y chequear cada ligadura lógica y tiene un conjunto de axiomas bien determinados, y en algún momento termina la verificación; si uno quiere tener ese nivel de garantías de los resultados, entonces se queda con menos verdad. Si uno acepta otros modos de demostración puede construir los números reales, recupera el principio de inducción, la noción de límite y tiene alcances mucho más vastos.

LAS PREFERENCIAS DEL POSMODERNISMO

Hablamos hasta ahora de la incompletitud, pero ésta es solo la primera de una lista de palabras que podríamos escribir sobre las preferencias del posmodernismo:

Incompletitud
Incertidumbre
Aleatoriedad
Indeterminación
Singularidad en el instante cero
Teoría del caos
Fragmentación y Fractales

Muchos de estos elementos han sido tomados a préstamo de la ciencia contemporánea para ilustrar lo que no es más, en el fondo, que una preferencia filosófica, o estética, una moda del pensamiento, o —con mucho más frecuencia— un prejuicio contra la razón, un intento de volver a la razón contra sí misma, de señalarle sus limitaciones, como si el terreno de lo cognoscible fueran sólo las fronteras. Sin embargo estos rasgos conviven junto con otros a los que casi nadie presta la misma atención pero que me parece justo observar en paralelo, para estudiar no sólo las limitaciones que encuentra la razón sino también cómo procede frente a cada obstáculo, cómo muta y se agiliza y se vuelve más elástica y proteica con cada uno de estos desafíos.

Incompletitud
Genoma humano

Incertidumbre	Clonación
Aleatoriedad	Unificación de leyes físicas
Indeterminación	Lógicas polivalentes y difusas
Singularidad en el instante cero	Neurofisiología
Teoría del caos	
Fragmentación y fractales	

Principio de incertidumbre. Uno de los matemáticos que trabajó después de Gödel en generalizaciones casi filosóficas del Teorema de Incompletitud, Gregory Chaitin, se inspiró inicialmente en el Principio de Incertidumbre, de Heinsenberg. Él creía que posiblemente rigiera un principio similar dentro de la matemática, un mundo sumergido de verdades “subatómicas”. Fue en realidad la persona que me inspiró uno de los diálogos científicos de mi última novela, alrededor de esa relación hipotética entre principio de incertidumbre en física y el Teorema de Gödel.

Por supuesto, el principio de incertidumbre rige en el mundo subatómico, pero no en el choque de bolos o en la caída de la manzana. Entonces otra vez aquí: cada vez que uno elige hacer una referencia cultural, una analogía con el principio de incertidumbre, tiene que justificar de algún modo por qué utiliza este principio y no, digamos, las leyes deterministas y más prosaicas de la física que rigen para los sólidos que no son partículas subatómicas.

Aleatoriedad. Si bien la aleatoriedad parece en principio una frontera muy clara con respecto a lo que los métodos científicos permiten conocer, se han propuesto recientemente distintas definiciones en términos computacionales de lo que sería una sucesión de números “tomados al azar”. Entonces, lejos de desanimarse por los fenómenos aleatorios, en muchos campos de la ciencia, y en el desarrollo de las computadoras no clásicas más modernas, se tratan de buscar métodos que simulen, incorporen y permitan comprender mejor los comportamientos del azar.

Singularidad en el instante inicial. Aquí hay un ejemplo interesante de apropiación “ideológica” de un resultado científico. Quizá ustedes

recuerden lo que ocurrió con la primera teoría de Stephen Hawking sobre el Big Bang y la singularidad en el instante inicial. La teoría de Hawking hablaba de un momento cero en que se origina el tiempo, un momento en que la masa es infinita y la dimensión nula. La dimensión nula corresponde a lo que los matemáticos llaman una "singularidad", y en las singularidades las leyes generales fallan. Así, una singularidad en el momento cero excluía la posibilidad, teóricamente, de que pudiera haber un acercamiento científico a ese instante inicial. Lo gracioso es que el Papa inmediatamente aprobó, y propagandizó la teoría de Hawking, porque dejaba a salvo el misterio de la creación y preservaba un halo conveniente de misterio en torno al "instante cero". Incluso organizó un congreso de cosmólogos en el Vaticano e invitó a Hawking para que expusiera sobre su teoría. Estaba encantado con ese resultado, lo cual es absurdo porque todos sabemos que las conjeturas cosmológicas en física son provisorias. Pues bien, al llegar a este congreso Hawking ya había corregido su teoría que —en la nueva versión— no necesita el *fiat* de ningún Creador. Una vez considerados los efectos cuánticos, la singularidad puede eliminarse y aparece un nuevo cuadro posible para el universo: el espacio-tiempo, en la conjetura más reciente de Hawking, es finito en extensión pero no tiene fronteras. Puede imaginárselo como una superficie lisa y cerrada, como la superficie de la Tierra, en la que uno puede caminar indefinidamente sin caerse por precipicios. No hay ya singularidades en que las leyes de la ciencia fallen ni ningún borde en que se deba recurrir a Dios o a una nueva ley para establecer las condiciones de contorno.

Por supuesto, tampoco sabemos si esta nueva conjetura es la que va a sobrevivir finalmente. Pero, otra vez, ¿por qué preferir, estética o ideológicamente, la singularidad por sobre lo racionalizable?

Consideremos ahora alguno de los términos en paralelo de la columna derecha, por ejemplo, el genoma humano. A mí me parece un hallazgo absolutamente impresionante, una conquista de la razón inimaginable cien años atrás. Y de la razón más clásica, diría yo: una lista de propiedades genéticas a partir de la cual se genera no solamente la especie humana sino, con muy pocas diferencias, las demás especies animales. El genoma humano es la axiomatización biológica completa del ser humano y un ejemplo muy reciente fuera de la matemática de que la completitud también existe en el mundo real.

Clonación. En cierto momento, si alguno de ustedes ha sido marxista como yo, habrá leído a Engels, cuando sostenía en el *Anti-Dühring* que no había ningún misterio esencial en la vida tal como aparece en la naturaleza y profetizaba que algún día los científicos

generarían vida en una probeta y que lo iban a hacer una y otra vez, como parte rutinaria de las pruebas de laboratorio, hasta que el experimento se incorporara al mundo de lo cotidiano y desapareciera el halo metafísico o religioso en torno de este asunto. Por supuesto, todos, yo también, pensábamos que Engels era un materialista vulgar, que había corrompido al "joven" Marx y no sé cuantas cosas. Finalmente hay que reconocer que eso es lo que ha ocurrido: en cualquier laboratorio se mezclan hoy unas hilachitas de lana y sale una oveja Dolly. Yo creo que algo notable ha pasado aquí, también desde el punto de vista epistemológico, pero como suele ocurrir con cada avance de la ciencia, se desdeña o relativiza de inmediato y ahora parece que la cuestión nunca hubiera importado demasiado, que no era "eso" lo que se discutía o que "cualquiera hubiera podido anticiparlo".

Unificación de las leyes de la física. Es bien sabido que hay una teoría gravitacional que explica los fenómenos a gran escala en el universo y otra cuántica que rige en el mundo subatómico. Estas dos teorías son inconsistentes entre sí y el gran problema todavía abierto en la física es encontrar leyes suficientemente elásticas que permitan unificar estos dos sistemas de explicaciones. Tenemos de nuevo aquí, como se ve, un problema de axiomatización y de unificación. Y hay consenso general entre los físicos de que la solución a este problema no sólo es posible sino que está muy cercana.

Lógicas polivalentes y difusas. La racionalidad —y aún la racionalidad científica— no debe confundirse con el fragmento que corresponde a la lógica binaria. La racionalidad es un proceso histórico, con mutaciones, adaptaciones y rodeos, en que la razón ha probado ser una materia maleable. Como parte de ese proceso se han desarrollado lógicas más sutiles para diferenciar más allá de verdadero o falso, valores intermedios, valores probables, valores difusos, teorías del error en la información... Todo esto se ha definido de manera precisa y se ha incorporado naturalmente en los últimos tiempos al estudio de la matemática.

Finalmente los estudios de Oliver Sacks y otros sobre daños cerebrales y fenómenos neurofisiológicos me parece que están dando nuevas herramientas para entender qué es la memoria, la relación entre la memoria y el conocimiento, la constitución del ser y la identidad a través de la memoria... En fin, creo que también desde este ángulo la ciencia está dando una contribución novedosa a la filosofía sobre el viejo problema de la relación materia-conciencia.

Quizá todo lo que dije hasta aquí podría resumirse con una pequeña escena de la última de mis novelas, en el momento en que el joven protagonista entra a una clase y ve la figura de una circunferencia que ha quedado dibujada en el pizarrón. Entonces Seldom, el maestro, le dice:

"Estamos recordando la metáfora geométrica de Nicolás de Cusa, la verdad como una circunferencia y los intentos humanos por alcanzarla como una sucesión de polígonos inscriptos con más lados cada vez, aproximándose en el límite a la forma circular. Es una metáfora todavía optimista porque las sucesivas aproximaciones permiten intuir la figura final".

Pero Seldom dice a continuación: "Hay, sin embargo, otra posibilidad que mis alumnos todavía no conocen, mucho más desanimante". Y dibuja junto al círculo una figura irregular con una multitud de picos y hendiduras. "Suponga por un momento que la verdad tuviera la forma de una isla como Gran Bretaña, con la costa muy escarpada, con una infinidad incesante de salientes y entradas. Cuando usted intenta repetir aquel juego de aproximar la figura con polígonos, se encuentra con la paradoja de Mandelbrot. El borde es siempre elusivo, se fragmenta a cada nuevo intento en más salientes y entradas y la serie de polígonos no converge a ningún límite. La verdad también podría ser irreductible a la serie de aproximaciones humanas."

Pero de nuevo aquí: lo que está diciendo Seldom no es que la verdad corresponda siempre al segundo caso. Lo que está diciendo es que en cada situación concreta puede ser que estemos en el caso de la circunferencia o en el caso de la figura escarpada. Me parece que es necesaria esa pequeña palabra de precaución... Cuando yo escucho las analogías que se hacen en las ciencias sociales y el enamoramiento con respecto a estos términos de los que hemos hablado: fragmentación, azar, incompletitud, caos... En fin, da la sensación de que el sol ya no sale más por el Este y se pone por el Oeste. Convivimos en un mundo que tiene, por supuesto, fenómenos caóticos, catástrofes naturales, y partículas subatómicas; un mundo en apariencia lleno de ruido y de furia, pero que tiene también sus elementos de regularidad, sus recurrencias, sus claves ocultas. Y justamente, el desafío y el juego de la razón es ahondar y penetrar en ese mundo hasta donde sea posible. Sobre cuál es la extensión de ese "hasta donde sea posible", no creo que el límite pueda trazarlo metafísicamente una época, porque al fin y al cabo sólo conocemos las fronteras en el ejercicio histórico de empujarlas. Y cuando escucho las críticas desdeñosas con que se relativiza cada avance de la razón me pregunto: ¿cuáles son las otras alternativas? ¿con cuál otra herramienta deberíamos reemplazarla?

DISCUSIÓN

—Sobre las dos figuras que discutiste al final, yo tengo dos dudas: uno, si es que no hace falta un salto cualitativo radical para pasar de los polígonos, aún con un número infinito de lados, a la circunferencia; y por otro lado si, sea lo que sea la verdad, fuera de la matemática tiene una forma predeterminada que nos permitiría a nosotros suponer que nos estamos aproximando o no a semejante cosa.

GM: Con estas figuras quise dar una metáfora, justamente, de estas dos posibilidades. Los polígonos serían por supuesto los sucesivos intentos de la razón en aproximarse a la verdad en cada caso, la sucesión de hipótesis provisorias, los refinamientos progresivos. En el caso de la circunferencia la forma es intuida aunque siempre quede "un poco más allá", tal como sucede con la noción de límite en matemática. Pero las aproximaciones sucesivas permiten formular hipótesis cada vez más penetrantes y precisas, con un resto que "tiende a cero". (Y que en algunos casos *es* cero, porque la verdad también puede ser, en problemas concretos, en sí misma lineal, como un polígono, totalmente alcanzable por la razón, tal como vimos en el caso del genoma humano.) En el caso de la figura escarpada la verdad quizá ya no podría intuirse con las aproximaciones racionales desarrolladas hasta ahora, ese es el tipo de imagen que correspondería a tu segunda hipótesis. Lo que yo creo es que en muchos casos tendremos quizá esa situación "incognoscible", y en muchos otros, para nada despreciables, tenemos el caso "aproximable por la razón". Lo que correspondería, me parece a mí, es mantener una mirada sin prejuicios y poder aceptar o admitir las dos hipótesis. Hay curvas que son rectificables y hay curvas que no lo son. ¿Por qué suponer que la verdad va a ser siempre, en cualquier disciplina, no-rectificable? Parece en principio una hipótesis bastante derrotista, y paralizante. Además, con respecto a la experiencia de la razón en distintas disciplinas, es también injustificada, porque el método modesto y arduo y penoso de los pasitos racionales ha tenido sus éxitos extraordinarios.

En cuanto a tu segunda pregunta, no creo que esto sea algo que pueda decidirse si no es en el camino, en cada caso concreto, en la manera en que los científicos se relacionan con ese "allí afuera" que les opone resistencia y que llamamos realidad. Los científicos arrojan hipótesis como redes, algunas son fructíferas y otras fracasan. No sabemos nada por supuesto de la "forma primigenia", si es que existen formas, de ese allí afuera. Pero sí sabemos detectar si el allí afuera rechaza o acepta nuestras hipótesis y nuestras fórmulas. Es el modo de aproximación que tiene la ciencia: en la medida en que resuelve y

explica y hace volar aviones y cura enfermedades, muestra que hay una correspondencia progresiva de sus hipótesis, y que ese allí afuera también puede adoptar, más allá de cuál fuera su forma "primigenia", la forma modelada por lo racional.

—Me da la impresión, de que depende de cómo uno ponga el acento, las consecuencias del Teorema de Gödel son mucho más fuertes o menos fuertes... Yo quiero poner el acento en un lugar diferente y es que el programa formal de la matemática de reducir toda la matemática a un sistema formal tuvo un golpe mortal... Pero junto con esto creo que cayó también una pretensión de la racionalidad clásica que se suponía absolutamente total e infinita y capaz de resolverlo todo...

GM: No se quién suponía eso, no se quién, desde los griegos hasta aquí, pudo haber supuesto que la racionalidad podría resolverlo *todo*. Pero en todo caso, la limitación de la que habla el Teorema de Gödel es muy precisa y se refiere a los métodos finitistas de demostración. Lo que cayó fue una pretensión del programa formalista de dar una axiomatización general de la matemática. Pero ya expliqué que aún la razón matemática clásica excede los métodos axiomáticos y que la práctica matemática, lejos de recibir "golpes mortales", ni se inmutó después de Gödel. En realidad, el Teorema de Gödel no sólo no hace caer a la racionalidad clásica sino que tampoco toca al fragmento mucho más reducido de la razón matemática. Más allá de esto, no debe concebirse a la racionalidad como algo rígido e invariable. Hay una tendencia casi dogmática, que parece a veces la expresión de un deseo, en afirmar que "la realidad no va a ser capturada por la racionalidad", poniendo el énfasis siempre en lo que está más allá, en las fronteras, en lo que todavía no alcanzó, y despreciando la parte creciente que captura. Pero la racionalidad es parte de esa realidad, entonces también se agudiza, desarrolla otras herramientas. La noción de límite no se conocía hasta el siglo XVII, los fractales empezaron a estudiarse muy recientemente... En definitiva, la racionalidad es un instrumento que tiene su elasticidad, sus actualizaciones, y me parece algo prejuicioso querer trazar rayas *a priori* y advertir metafísicamente "hasta aquí no llegará".

—Me parece importante el tema de la utilización, en la ciencia, de la ideología, que yo creo que es realmente inexpulsable. Hay mucha gente que se considera muy científica pero hace también afirmaciones metafísicas valiéndose de la ciencia...

GM: A todos nos pasa... Y el sentido general de mi charla puede verse también como una observación ideológica: la de señalar que hay

en nuestra época una cierta parcialidad en favor de lo que tenga el sonido de lo incompleto, lo azaroso, lo indeterminado, lo fragmentado, lo imposible de conocer... Eso tiene raíces románticas; y está por supuesto, en la literatura también, sobre todo en las valoraciones de la crítica contemporánea, que suele atribuirle un plus de valor estético automático a las obras que adoptan esta música de fondo. Hay ya novelas argentinas que se llaman *Los incompletos*, *Los invertebrables*, y no pasará mucho tiempo para que aparezcan *Los aleatorios*, *Los fracturados*, *Los herniados*… Aunque parezca mentira, desde el siglo pasado no se ha revisado demasiado en el campo literario el imaginario de la razón y persiste la mitología del romanticismo de suponer que la razón es prosaica, árida, mezquina, de patitas cortas. Que tiene color gris rata y temperaturas heladas. O bien, que es peligrosa, que si jugamos al profesor Frankenstein saldrá un monstruo que nos va a devorar...

Todos los avances de la ciencia en general se miran con una primera mirada de sospecha. Yo no soy un cientificista ni un "positivista", que es la otra palabra que se gatilla de inmediato para descalificar a cualquiera que defienda a la razón, pero noto, percibo en los ambientes intelectuales, una cierta preferencia, una parcialidad en favor de lo fragmentario, lo azaroso, lo incompleto, los derrumbes de las teorías. ¿Por qué las teorías se derrumban todas? No sé, cada caso vamos a verlo, a analizarlo. ¿A qué llamamos derrumbe? Por ejemplo, "Se derrumbó el marxismo". Pero tenemos delante de las narices la guerra de Bush contra Iraq, que es un caso de manual de marxismo. Es decir, ¿se derrumbó en dónde? ¿Se derrumbaron cuáles tesis? ¿No quedó ni un ladrillito? ¿Ya no existen la plusvalía ni el capitalismo? ¿Ahora todos los hombres se dan la mano?

—Empezaste leyendo un párrafo de Borges sobre los mecanismos de la creación y después dijiste una frase: "Los matemáticos son platónicos: no dicen que inventan sino que descubren". La pregunta que a mí me surge es si la verdad en la matemática puede ser una verdad inventada, construida, y que en realidad lo que se está explorando en la matemática es la conciencia, o sea, los límites de la razón y no algo que se descubre sino algo que se construye a través de un instrumento o herramienta que es la razón.

GM: Yo diría que no en un principio, o históricamente, pero en la época contemporánea hay infinidad de teorías en donde uno de algún modo elige los axiomas. Es como si se propusiera un juego de ajedrez con las reglas un poco cambiadas. Y uno se pregunta: ¿a qué tipo de jugadas, posiciones, estrategias, da lugar este nuevo juego de ajedrez?

Es exactamente lo que ocurrió cuando se quebró otro paradigma de

la racionalidad que era la necesaria “evidencia” de los axiomas. Esto tiene que ver con la geometría euclidiana, y la independencia del quinto axioma. La geometría clásica estaba basada en cinco axiomas pero había uno que no parecía tan evidente y Euclides trató de evitarlo hasta donde le fue posible en sus demostraciones. Los geómetras de diferentes épocas trataron de probar ese quinto axioma a partir de los otros cuatro, trataron de obtenerlo como un teorema. Un joven matemático ruso, Lobachevsky, en el intento de dar una demostración por el absurdo, negó ese quinto axioma y se preguntó qué tipo de contradicción obtendría al considerar los primeros cuatro y la negación del quinto. Y lo que encontró fue un nuevo mundo geométrico, un nuevo sistema geométrico que no llevaba a ninguna contradicción. Ésa fue la base de la geometría no euclidiana, que dio lugar después a la geometría que usó Einstein para representar la curvatura del espacio. Y también quebró un paradigma en la investigación matemática, mostró que los axiomas no necesariamente tienen que ser verdades evidentes, “obvias”. A partir de ese momento, el requisito para los axiomas fue, simplemente, que no dieran lugar a contradicción y esto permitió una enorme libertad de elección y variación. Empezaron a surgir muchas geometrías diferentes, y luego lógicas alternativas, en donde básicamente lo que se hace es fijar las reglas del juego y se estudia a qué tipo de objetos y razonamientos dan lugar esas reglas.

Entonces en ese sentido puede pensarse que hay algo que tiene que ver con la invención, que cada matemático puede inventar su propio juego. Pero aun así, aún en este contexto, los matemáticos seguirán pensando de un modo platónico, porque lo que les interesa explorar es el “allí afuera” de todas las implicaciones posibles de ese juego que ponen en marcha.

1- Espacio de pensamientos acerca de la contemporaneidad, *Formas de pensar la complejidad humana en los comienzos del siglo XXI*, Fundación Familias y Parejas, 28 de junio de 2004.

2- *Textos recobrados 1931-1955,* Emecé.

CAPÍTULO BORGES

UN REGRESO A “EL ALEPH”

En “Los golpes a la puerta en Macbeth”, De Quincey se propone encontrar una explicación para la impresión de horror y la perplejidad que desde niño le causaba cierto pasaje de la obra, justamente, los golpes a la puerta que se escuchan después de que Duncan ha sido asesinado. En una primera aproximación, nos dice, su inteligencia no hallaba ninguna razón por la que los golpes debieran producir un efecto cualquiera. De Quincey aconseja no hacer caso a la inteligencia cuando se opone a cualquier otra de las facultades mentales, y a continuación expone, con ninguna otra cosa que más inteligencia, una solución admirable a su dilema privado. Pero quizá lo más sorprendente del artículo es cómo se arrodilla ante Shakespeare en el final, con la fe recobrada de un religioso que se atrevió a dudar: “¡Oh, poderoso poeta! Tus obras no son como las de los demás hombres, simple y llanamente grandes obras de arte, sino también como los fenómenos de la naturaleza, como el sol y como el mar…: hemos de estudiarlas con entera sumisión de nuestras propias facultades, con fe perfecta de que en ellas es imposible que falte ni sobre nada…”.

Con más escepticismo, Borges se pregunta a su vez sobre los clásicos en una de las páginas más interesantes de *Otras inquisiciones* y llega a una tesis melancólicamente opuesta. El ensayo es de 1965 y tiene un tono conmovedor, casi confesional. ¿Qué es un libro clásico? Borges advierte que no consultará las definiciones de otros autores ilustres que tiene al alcance de la mano: “He cumplido sesenta y tantos años; a mi edad, las coincidencias o novedades importan menos que lo que uno cree verdadero”. Ya había escrito en ese entonces la mayor parte de su obra y había sido consagrado largamente en Europa, pero seguía siendo un autor de pocos en la Argentina, un profesor que entraba y salía solo de la Facultad de Letras y al que le tocaría enfrentar todavía muchos ataques y pruebas. No es difícil imaginar que en esta reflexión se estaba preguntando también por el destino de sus propios libros. El ensayo parece recorrido por el esfuerzo de abstraer alguna propiedad que compartan los libros más frecuentados, una clave inscripta en los textos que contenga el secreto de las lecturas inagotables y de la perduración. Una clase de verdad que no dependa de la siempre voluble aprobación humana. No la encuentra y con valentía intelectual y alguna resignación asienta su conocida tesis: “Clásico no es un libro que necesariamente posee tales

o cuales méritos; es aquel libro que una nación o grupo de naciones o el largo tiempo han decidido leer como si en sus páginas todo fuera deliberado, fatal, profundo como el cosmos y capaz de interpretaciones sin término", "es un libro", agrega al final, "que las generaciones de los hombres, urgidas por diversas razones, leen con previo fervor y con una misteriosa lealtad".

Y bien, Borges ha muerto y es ahora él mismo un clásico, de acuerdo con todas las definiciones. Se podría repetir incluso la frase de Eliot con una variante: cualquiera sea la definición de "clásico" a la que lleguemos no puede ser una que excluya a Borges. Le tocan los centenarios y las biografías (aunque, como él ya había observado: "nadie se resigna a escribir la biografía literaria de un escritor; todos prefieren la biografía genealógica, la biografía económica, la biografía psiquiátrica...") Sí, Borges es ahora un clásico y esto plantea un interesante problema de lectura: precisamente, cómo volver a sus libros, cómo separar en ellos lo que es deliberado de lo que es casual, lo que es fatal de lo que es intercambiable, lo que es profundo como el cosmos de lo que pretendía ser apenas un chiste privado. Elijo, como experimento, "El Aleph", con el que tengo también un dilema propio: mi primera lectura, de hace muchos años, a la que me propongo defender, no parece coincidir demasiado con las interpretaciones más frecuentes que escuché después, abrumadas por datos sociológicos o biográficos: la de que "El Aleph" debe ser leído como una sátira a la mala literatura de la época, o como la venganza eterna de Borges contra los que le negaron en 1942 un premio literario. En mi interpretación, me temo, todo esto es secundario. Tampoco creo que el centro del relato y su fundamento sea exactamente la visión del Aleph, sino en todo caso una, solamente una, entre las imágenes. "El Aleph" es para mí una versión de Borges sobre "La carta robada", de Poe, o de esa otra variación que él admiraba tanto: la del general de Chesterton en "La muestra de la espada rota", que desata una batalla para esconder entre los miles de cadáveres el cuerpo de un soldado que había asesinado.

Pero empecemos por el principio, por la muerte de Beatriz Viterbo. Borges explicó alguna vez que, como en el cuento ocurriría algo increíble, convenía que el protagonista estuviera conmovido, para dejar la posibilidad de que la visión del Aleph pudiera atribuirse a una alucinación. "Y qué mejor motivo de emoción", agrega, "que la muerte de una mujer a quien él había querido". Sin embargo, y aunque esa pudo haber sido su intención original, es curioso comprobar que en la ejecución del cuento las cosas, a poco que uno lee, resultan bastante diferentes. No sólo porque ya desde el inicio el narrador parece haber superado la primera conmoción del dolor y estar otra vez en toda su lucidez, en un estado de resignación filosófica: "alguna vez, lo sé, mi

vana devoción la había exasperado; muerta, yo podía consagrarme a su memoria", sino sobre todo porque está claramente asentado en el texto que Beatriz Viterbo muere en 1929 y que el narrador ve el Aleph ¡doce años después, en 1941! Este lapso intermedio tan largo es necesario, pero para otro propósito: el de establecer la ceremonia de veneración de Beatriz. El pulso de la historia está cuidadosamente marcado por la visita ritual, una por cada aniversario de la muerte, que hace el narrador a la casa de la calle Garay, para volver a mirar los retratos de la mujer adorada y evocarla con el padre y con su antagonista, el primo hermano de Beatriz, Carlos Argentino Daneri. La rivalidad entre los dos, que parece al principio sólo literaria, aumenta gradualmente, a medida que Daneri le revela al narrador, un escritor aparentemente serio y "vinculado", fragmentos de un poema inmenso, minucioso, grotesco, que está escribiendo en secreto desde hace años (éste es el primer indicio en el cuento de la existencia del Aleph). En algún momento, en la divertida progresión del desprecio, el narrador le niega a Daneri un favor literario —la gestión en su círculo de un prólogo para la edición del poema— y cree que esto acabará para siempre la relación hipócrita entre ambos. Sin embargo recibe meses después una llamada telefónica en la que, fuera de sí, porque están por demoler su casa, Daneri le descubre la existencia del Aleph, en la escalera del sótano. El narrador acude, con "maligna felicidad" a comprobar la locura de su oponente. En la antesala, sobre el piano que ya nadie toca, vuelve a encontrarse con el gran retrato de Beatriz y "en una desesperación de ternura" le habla, patéticamente, en voz alta. Aparece Daneri y lo conduce hacia el sótano. "Baja", le dice, "muy en breve podrás entablar un diálogo con *todas* las imágenes de Beatriz" (la bastardilla es del texto). Lo que sucede a continuación es, por supuesto, la visión del Aleph, y la célebre enumeración de imágenes, el intento de transcribir el infinito desde lo finito. Esta enumeración, recortada supuestamente por la memoria, parece en principio aleatoria, y sin embargo converge a un punto, oculto entre todos: a la única imagen que es realmente imprevista, la única para la que Borges reserva tres adjetivos y que hiere por igual al narrador y al lector: las "cartas obscenas, increíbles, precisas, que Beatriz había dirigido a Carlos Argentino".

Ésta es la venganza certera de Daneri: dejarle ver, antes de la demolición, por una vez el Aleph, dejarlo encontrar, en el "inconcebible universo", la imagen más temida de Beatriz, con los rastros de su posesión. Y éste es para mí también el verdadero final del cuento. La enumeración cesa muy poco después de esta revelación; lo que resta son epílogos.

Si Borges fuera otro escritor, digamos Henry James, hubiera ideado un secreter bajo llave en un palacio veneciano al que sólo pudiera

accederse por largas antecámaras psicológicas. Pero Borges era Borges, y prefirió sepultar en la enumeración del universo esas cartas de mujer tan aterradoras.

Clarín, 22 de agosto de 1999, Número especial dedicado al centenario de Borges.

P.S.: Durante un encuentro sobre la obra de Borges en la Universidad de Boston, Alberto Manguel, después de escuchar esta lectura, recordó en el mismo sentido que en uno de los ensayos dantescos, "La última sonrisa de Beatriz", Borges afirma que la *Divina Comedia*, toda la *Divina Comedia*, es una excusa del poeta para ver sonreír otra vez, por un momento, a su amada. Transcribo aquí el correspondiente párrafo: "Ozanam (*Dante et la philosophie catholique*, 1895) piensa que la apoteosis de Beatriz fue el tema primitivo de la *Comedia*; Guido Vitali se pregunta si a Dante, al crear su Paraíso, no le movió el propósito de fundar un reino para su dama. Un famoso lugar de la *Vita nuova* ("Espero decir de ella lo que de mujer alguna se ha dicho") justifica o permite esa conjetura. Yo iría más lejos. Yo sospecho que Dante edificó el mejor libro que la literatura ha alcanzado para intercalar algunos encuentros con la irrecuperable Beatriz. Mejor dicho, los círculos del castigo y el Purgatorio austral y los nueve círculos concéntricos y Francesca y la sirena y el Grifo y Bertrand de Born son intercalaciones; una sonrisa y una voz, que él sabe perdidas, son lo fundamental. En el principio de la *Vita nuova* se lee que alguna vez enumeró en una epístola sesenta nombres de mujeres para deslizar entre ellos, secreto, el nombre de Beatriz. Pienso que en la *Comedia* repitió ese melancólico juego".

¿No es acaso "El Aleph", y la enumeración del universo, otra repetición del mismo juego melancólico?

BORGES Y TRES PARADOJAS MATEMÁTICAS

Hay un fenómeno de apropiación del nombre de Borges, que a esta altura hace sonreír, y que permite la multiplicación de toda clase de libros que se titulan *Borges y*... casi cualquier cosa que se quiera escribir al lado. Es verdad que Borges escribió sobre una cantidad imponente de temas: estos autores hacen un salto al infinito y se proponen demostrarnos que no dejó *nada* de lado. Tanto mejor cuanto más lejana y débil es la conexión, porque pueden intentar libros más "sorprendentes" y "sagaces". Hay una excepción interesante a esta maquinaria, en una colección de ensayos que se llama *Borges y la ciencia*. Es un libro hecho por científicos argentinos: incluye un ensayo sobre Borges y la física, dos o tres irreprochables sobre Borges y la matemática... pero mi favorito fue uno que se llama "Borges y la biología". Luego de algunos rodeos, y algo desolado, casi disculpándose, el autor se decide a escribir que después de haber leído la obra completa de Borges tiene que decir que no hay ninguna vinculación entre Borges y la biología. ¡Ninguna! El hombre había descubierto con terror algo en este mundo —la biología— que Borges no había tocado...

Pero afortunadamente, para la buena definición de esta charla, como dirían los matemáticos, sí podemos decir que existe una conexión sólida, indudable, entre Borges y la matemática. Borges estudió matemática durante varios años, principalmente a través de la visión logicista de Bertrand Russell, quien trataba de reducir la matemática a sus métodos de demostración, a una "vasta tautología", un propósito, como se comprobaría luego, condenado al fracaso. Fue también a través de Russell que conoció las arenas movedizas de las paradojas lógicas, los infinitos matemáticos y las discusiones sobre los lenguajes formales que transformaría con el tiempo en piezas literarias. Hay una cantidad asombrosa de rastros matemáticos, e incluso pequeñas lecciones de lógica y matemática a través de su obra, desde "El idioma analítico de John Wilkins" hasta "Examen de la obra de Herbert Quain", desde "La biblioteca de Babel" y "La lotería de Babilonia" hasta "La esfera de Pascal" y "Avatares de la tortuga", desde "La doctrina de los ciclos" y "Argumentum Ornithologicum" hasta "El disco" o "La muerte y la brújula", con múltiples ecos que

llegan también a su obra poética. Pero a poco que uno relee estos textos, se advierte que hay un ejercicio de repetición y variaciones sobre lo que son en el fondo tres ideas principales. Estas tres ideas aparecen reunidas en el cuento “El Aleph” y podemos examinarlas desde allí.

La primera está vinculada a la elección del nombre del Aleph. “Para la *Mengenlehre*”, dice Borges, “es el símbolo de los números transfinitos, *en los que el todo no es mayor que alguna de las partes*”. La *Mengenlehre* es el nombre alemán de la teoría matemática de las cantidades; Borges encontraba particularmente curioso y perturbador este quiebre del antiguo postulado aristotélico según el cual el todo debe ser mayor que cualquiera de las partes. “Hay un concepto que es el corruptor y el desatinador de los otros”, dice en “Avatares de la tortuga”: “No hablo del Mal, cuyo limitado imperio es la ética; hablo del infinito”.

En el infinito matemático, en efecto, el todo no es necesariamente mayor que cualquiera de las partes. Para entender esto, pensemos primero en un niño que tiene un mazo de cartas, pero sólo sabe contar hasta diez. El niño reparte las cartas con su padre, le da la primera, se queda con la segunda, le da la tercera, se queda con la cuarta, etcétera. Cuando termina de repartir el mazo, no podría decir cuántas cartas tiene en la mano, porque sólo sabe contar hasta diez, pero sí puede decir algo todavía, y es que él y su padre tienen la misma cantidad de cartas. De una manera parecida, en un desfile militar difícilmente podamos contar a golpe de vista la cantidad de jinetes, pero sí podemos decir algo, quizá no muy brillante, pero cierto, y es que hay la misma cantidad de jinetes que de caballos. Y bien, ésta es la idea que encontraron los matemáticos para “contar” conjuntos infinitos. Dicen que un conjunto tiene “tantos elementos” como los números naturales si se puede asignar un número distinto a cada elemento, usando en esta asignación *todos* los números que empleamos para contar. Pero, y aquí aparece el quiebre que intriga tanto a Borges, el conjunto de los números pares tiene de este modo “tantos elementos” como los números naturales, ya que se puede asignar el 1 al primer número par 2, el 2 al 4, el 3 el 6, etcétera. Tenemos así una parte propia de los números naturales, digamos, una “mitad”, los pares, que es “tan grande” como el todo.

La segunda idea es más bien geométrica y la encontramos un poco antes, cuando Borges intenta, con distintas analogías, describir el Aleph, el punto que concentra y guarda todas las imágenes. “Los místicos, en análogo trance”, escribe, “prodigan los emblemas: para significar la divinidad, un persa habla de un pájaro que es todos los pájaros; Alanus de Insulis, de *una esfera cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna*”.

Esta imagen puede parecer oscura, o un juego de palabras, pero es una metáfora magnífica, singularmente precisa, una vez que se conoce la explicación matemática: pensemos primeramente en el plano, por ejemplo, la superficie de un pizarrón. Dibujemos a partir de un punto cualquiera círculos con radio cada vez más grande. Estos círculos cubren más y más puntos del pizarrón, y por lejano que se encuentre un punto, es evidente que, eligiendo un radio suficientemente grande, puedo “enlazarlo” dentro de uno de mis círculos. Más aún, no importa dónde haya fijado en principio el centro de estos círculos, con radios suficientemente grandes llego desde cualquier centro tan lejos como quiera. Pero entonces, dando un pequeño salto con la imaginación, podemos reemplazar la idea de plano por la de un círculo cuyo centro está en todas partes y cuya circunferencia... ¿dónde dibujar la línea de la circunferencia? No llegamos a dibujarla, porque el radio es infinito, la circunferencia está siempre más allá, como el horizonte, “en ninguna parte”. Exactamente lo mismo podemos hacer en el espacio tridimensional, reemplazando los círculos por esferas. Así, la totalidad del espacio, o el universo visible que muestra el Aleph, puede considerarse una esfera cuyo centro está en todas partes y la circunferencia, en ninguna. Pero entonces —y aquí la analogía muestra su eficacia— uno puede imaginar una contracción de esta esfera gigantesca original, de modo que todas las imágenes aparezcan concentradas en la esferita minúscula que ve Borges al pie de la escalera: el Aleph como el universo en su inicio, antes del *big bang*, una pequeña esfera que aprisiona en un solo punto todas las imágenes.

La tercera idea es lo que yo llamaría la paradoja de magnificación, y aparece cada vez que Borges construye o alude a un mundo ficcional muy vasto y abarcatorio, que acaba por incluir a ese mismo mundo como un elemento, y a veces al narrador, o al lector, en sus reglas de juego. En “El Aleph” esto ocurre durante la célebre enumeración de imágenes: “vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph (...) vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara”. Esta clase de paradojas, que provienen de postular objetos o mundos demasiado vastos, fueron letales en la fundamentación de la matemática y no hay duda de que Borges debía conocer la más famosa, debida a Russell, que muestra que no puede postularse la existencia de un conjunto universal, digamos, un aleph de conjuntos, que contenga en sí, como elementos, a todos los conjuntos imaginables. El mismo Bertrand Russell dio esta popularización de la paradoja: supongamos que exista un barbero que afeite únicamente a los hombres del pueblo que no se afeitan a sí mismos. Esto no parece en principio tan raro, se supone que esto es lo que hacen en general los barberos. Ahora bien, ¿debe este barbero afeitarse a sí mismo? Si se afeitara a sí mismo, estaría excluido de la clase de hombres a los

que puede afeitar; por lo tanto, no puede afeitarse a sí mismo. Pero si no se afeita a sí mismo, pasa a integrar la clase de hombres a los que sí debe afeitar; por lo tanto, debe afeitarse a sí mismo. En definitiva, el barbero está condenado a un limbo lógico, ¡en el que no puede afeitarse ni no afeitarse a sí mismo!

Dije antes que hay una multitud de rastros matemáticos en la obra de Borges. Esto es cierto, pero aun si no hubiera ninguno, aun en los textos que nada tienen que ver con la matemática, hay algo, un elemento de estilo en la escritura, que es particularmente grato a la estética matemática. Creo que la clave de ese elemento está expresada, inadvertidamente, en este pasaje extraordinario de “Historia de la Eternidad”: “No quiero despedirme del platonismo (que parece glacial) sin comunicar esta observación, con esperanza de que la prosigan y justifiquen: *lo genérico puede ser más intenso que lo concreto*. Casos ilustrativos no faltan. De chico, veraneando en el norte de la provincia, la llanura redonda y los hombres que mateaban en la cocina me interesaron, pero mi felicidad fue terrible cuando supe que ese redondel era ‘pampa’, y esos varones, ‘gauchos’. (...) Lo genérico (...) prima sobre los rasgos individuales”.

Cuando Borges escribe, típicamente acumula ejemplos, analogías, historias afines, variaciones de lo que se propone contar. De esta manera la ficción principal que desarrolla es a la vez particular y genérica, y sus textos resuenan como si el ejemplo particular llevara en sí una forma universal y aludiera a ella permanentemente. Del mismo modo proceden los matemáticos. Cuando estudian un ejemplo, un caso particular, lo examinan con la esperanza de descubrir en él un rasgo más intenso, y general, que puedan abstraer en un teorema. Borges, les gusta creer a los matemáticos, escribe exactamente como lo harían ellos si los pusieran a la prueba: con un orgulloso platonismo, como si existiera un cielo de ficciones perfectas y una noción de verdad para la literatura.

Extracto de una conferencia dictada en la
Universidad de Boston y en la Universidad
Armstrong Atlantic, en Savannah, octubre y
noviembre de 2001.
Clarín, 8 de febrero de 2003.

LA IMPORTANCIA DE LLAMARSE DI GIOVANNI

SOBRE *LA LECCIÓN DEL MAESTRO*, DE NORMAN THOMAS DI GIOVANNI

En la primera página de este libro, Norman Thomas di Giovanni, contratado por *The New Yorker* a fines de los años sesenta para traducir al inglés a Borges, describe una imagen evidentemente imborrable en su vida que anuncia el tono particular de toda la serie de recuerdos de *La lección del maestro*. La imagen es una foto, aparecida en una revista de actualidad semanal, en la que se lo muestra ya en Buenos Aires llevando a Borges del brazo para cruzar una calle. "Es evidente que la amplia foto me muestra a mí con él del brazo y no al revés: no es una foto de Borges llevado por un joven anónimo".

La importancia de llamarse Di Giovanni, y de su llegada providencial a nuestro país, la explica él mismo a continuación, cuando recuerda que imperaba la dictadura militar del general Onganía, y en un resumen de tono ciertamente personal agrega: "pronto el rebaño fiel se puso a balar pidiendo el regreso de Perón. Cuando el horizonte estaba pasando rápidamente de plomizo a negro, entra el joven norteamericano del traje de *tweed* que tiene algo en común con la mitad de la población de Buenos Aires: un reconfortante apellido italiano".

Poco después evoca su segunda noche en la Argentina, cuando Borges lo lleva a cenar a la casa de Bioy Casares y le presenta a sus amigos de la literatura más cercanos. Esa cena de bienvenida, asegura Di Giovanni, fue verdaderamente auspiciosa, pero no sólo para él: "después de lo que había comenzado unos meses antes, la noche se convertiría en una de las más importantes de la vida de Borges".

Di Giovanni no quiere dejar dudas de que fue mucho más que el traductor de Borges en esa época y relata, con una desenvoltura algo escalofriante, su tarea de zapa para llevarlo del brazo también en lo literario. Le aburrían los sonetos que componía Borges en ese tiempo y se enorgullece de que a partir de una velada crítica suya Borges escribiera una serie distinta de poemas, que juzga "nuevos y frescos".

Pero la verdadera intención de Di Giovanni es lograr que Borges escriba un nuevo libro de cuentos. La explicación es simple: casi todos los cuentos de Borges ya habían sido traducidos al inglés en ese entonces y las casas editoriales se negaban a ceder los derechos para que él pudiera intentar sus propias versiones. Cuando se entera de que Borges, después de muchos años, está dictando por fin un cuento ("El encuentro"), lo convence para que lo traduzcan y vendan de inmediato a *The New Yorker*. Entusiasmado por la publicación, Borges escribe una serie de nuevos cuentos que conformarían *El informe de Brodie*. Al llegar al octavo relato Borges decide que ya configuran un libro, pero aquí debe enfrentar lo que parece una segunda obsesión de Di Giovanni contra los libros breves. Discuten y Borges decide de todas maneras llevar el libro a su editor. Mientras está en camino, Di Giovanni levanta el teléfono y convence a los editores para que le digan que no. "Debe escribir por lo menos otros tres relatos. Los tiene en la cabeza pero no quiere trabajar."

Di Giovanni intenta establecer curiosas clasificaciones sobre la obra de Borges escrita antes y después de que él lo conociera. Estas últimas serían "menos barrocas y más responsables". Sobre *El libro de arena* dice que, como prosa, fue lo mejor que escribió Borges: "es más inmediato, sobrio y directo que nunca". Sobre lo anterior, que es casi todo, tiene en cambio muchas diferencias.

En otra parte del libro en que se ocupa de los problemas de la traducción, transcribe diferentes versiones de un mismo fragmento, debidas a otros traductores, para que el lector pueda comparar. La última, que siempre es la suya, es la que invariablemente obtiene sus propias felicitaciones. Entre los ejemplos en que se propone como modelo explica cómo después de varios ensayos logró convertir la frase original de Borges "los desabridos despertares caseros" en "*the unpleasant bussiness of getting up in the morning*".

Su obsesión sobre la cantidad de páginas lo alcanza finalmente también a él y menciona en el prólogo que temía sobre todo poseer el récord de ser el autor del libro más delgado en circulación. Quizá para evitar esto, repite hacia el final varias de las observaciones que podría haber ahorrado también al principio.

Borges dijo una vez que nadie se resignaba a escribir la biografía literaria de un escritor y que todos preferían escribir la biografía genealógica, la biografía económica o la biografía psiquiátrica. Norman di Giovanni inaugura otra posibilidad y escribe la biografía de Borges como un escritor que tuvo la suerte de conocer a Norman di Giovanni.

La Nación, 11 de agosto del 2002.

BORGES, A PROPÓSITO DE OTROS

SOBRE *EL CÍRCULO SECRETO*

Un nuevo libro de Borges, que se ha convertido, después de su muerte, en un autor inesperadamente prolífico. Pero para vencer el escepticismo que podría despertar la publicación —una vez más— de textos que él desistió de incluir en su meditada obra completa, basta recordar la felicidad imprevista de los dos recientes volúmenes de *Textos recobrados*, una verdadera biografía de las que hubiera preferido Borges, con el origen y desenvolvimiento de sus ideas literarias, la vibración infatigable y polémica de su inteligencia y la prolongación de sus artículos en el germen de futuras ficciones.

El círculo secreto reúne ahora diversos prólogos que quedaron afuera de *Prólogos con un prólogo de prólogos* y de *Biblioteca personal*. El interés principal de estas piezas son las pequeñas teorías o comentarios genéricos que Borges elaboraba a propósito de (o muchas veces *a pesar de*) los libros que le tocaban en suerte. Cuando debe ocuparse de “Tres domingos”, de Susana Bombal, prefiere remontarse durante dos páginas a las sagas del siglo XIII en Islandia y analizar la omisión de la representación de procesos mentales y la manera en que se logra dar la impresión de “largos años y de largas vicisitudes” antes de establecer una conexión elegante pero brevísima con el libro dejado de lado. En el prólogo a “En tu aire, Argentina”, de Nicolás Cócaro, se refiere a la modificación del pasado que “nuestra mala memoria y la literatura ejecutan continuamente” y argumenta, casi con las mismas palabras que Henry James, que la poesía, “a diferencia de la caótica realidad, procede por una selección de hechos representativos, que simbólicamente son verdaderos aunque históricamente pueden no serlo”. A continuación, sobre cómo conseguir la apariencia de verdad dentro de una ficción, repite una de sus conocidas preferencias por “la imaginación verosímil de patéticos pormenores circunstanciales”. En su nota para el homenaje nacional a Pettoruti mira con alguna melancolía a su propio pasado y llega a la conclusión que lo acompañaría en adelante de que “las teorías estéticas no son otra cosa que estímulo para la ejecución de la obra y que el cubismo, o cualquier otro ismo, son menos importantes que las telas cuyos pretextos fueron”. Así, muchas veces, los libros prologados parecen

excusas o disparadores para la búsqueda de analogías y la enunciación de leyes con ilusiones de generalidad. En el prólogo a *Cuentos breves y maravillosos*, de Álvaro Menen Desleal, repite su convicción, enunciada con elocuencia en "Diálogos del asceta y el rey", de que "el número de fábulas o de metáforas de que es capaz la imaginación de los hombres es limitado" (Borges imaginó incluso alguna vez una lista de divertidos mandamientos para la narración policial).

En el prólogo a *El matadero*, de Esteban Echeverría, Borges llama la atención sobre la diferencia entre los escritores que perduran en la historia de la literatura "y otros, los menos, en la propia literatura". Observa que Echeverría, por *La cautiva* y *El matadero*, corresponde a ambas categorías y que *El matadero* nos toca todavía de manera inmediata. En estas resoluciones filosas y en pocos trazos donde importa tanto lo que dice como lo que omite aflora su genio inigualable para hablar de literatura con el rigor de una ciencia exacta.

Entre los autores a los que antepone sus palabras están Shakespeare, Paul Groussac, Lugones, Silvina Ocampo, Manuel Peyrou, José Bianco, Oscar Wilde, y muchos otros nombres reconocidos de la literatura, junto con otra multitud de libros que el tiempo —tan caprichoso como los hombres— por ahora ha olvidado. A veces se percibe también cierta ironía a costa del libro prologado, como cuando debe referirse a la ópera prima de un niño poeta prodigio y confiesa todas sus alarmas. Cada tanto el lector contemporáneo, a la luz de la corrección política, puede tener algún sobresalto: Borges declara, por ejemplo, que la primacía de las artes plásticas argentinas en el continente es indiscutible y menciona como primera causa la falta de tradición indígena.

La repetición —lo saben los profesores— aumenta el entendimiento y la reunión de estos textos dispersos tiene para los estudiosos seguramente un segundo interés, porque permite identificar, persiguiendo las recurrencias, las convicciones literarias fundamentales que lo animaban.

En algún momento, por ese movimiento en bucle que los lógicos llaman "autorreferencia", los prólogos como género caen bajo su mirada analítica. El prólogo, dice Borges, "es un género literario sujeto a ciertas leyes: debe ser categórico, debe ser solemne, y debe ostentar ese laborioso rigor que es propio de las páginas antológicas". Como todo lo que tocó, Borges logra hacer de estas pequeñas piezas formidables lecciones de literatura.

La Nación, 20 de julio de 2003, publicado con el título "Sobre los otros".

UNA ENTONACIÓN, UN CONTINENTE

SOBRE *TEXTOS RECOBRADOS 1956-1986*, DE J. L. BORGES

En “Montaigne, Walt Whitman” —uno de los primeros artículos de *Textos recobrados*— Borges imagina que la más tranquila de las revoluciones francesas ocurrió quizá dentro de una biblioteca mientras Montaigne releía las obras menores de Plutarco. “Estas cosas me agradan”, reflexiona Montaigne junto a un fuego añadido a la escena, “porque las escribe Plutarco, porque las pronuncia la voz llamada Plutarco”. Montaigne había comprendido, dice Borges, que el pensador griego no era sólo un maestro y una doctrina, sino una entonación individual a la que se había acostumbrado, un hombre y su diálogo. De la misma manera, al recorrer las piezas tan heterogénas de este volumen final de *Textos recobrados* lo que importa —sentimos— no es el contorno definitivo de una obra, ya completísima, sino la posibilidad de recuperar una entonación, una voz, un modo de reflexionar sobre literatura.

La selección es menos “esencial” que las dos anteriores, quizá porque fue más difícil encontrar en este período final de la vida de Borges textos inéditos. Uno se pregunta, por ejemplo, si era necesario incluir los textos para publicidad turística de Varig y, sobre todo, los de “La Argentina que usted nunca vio” para *Gente* (Borges tampoco la hubiera podido ver, porque en esos años ya era ciego), varios de los pequeños discursos protocolares de presentación para escritores a los que difícilmente apreciara y poemas que claramente había descartado él mismo con buen criterio.

Entre estos poemas hay sin embargo uno, “La espera”, mucho más interesante, que Borges dictó a un lector desconocido en un café y que se publicó por primera vez en *Pájaro de fuego*. Es un poema “fantasma”, la vigilia de su propia muerte, nacido, en palabras de Borges, “de lo que se va tachando, de aquellas cosas que uno elige no publicar” y que lo siguió visitando hasta ser escrito.

Otro hallazgo es “Un argumento”, en el que Borges anota el bosquejo de una novela que sería el reverso de *Diario de la guerra del cerdo*, de Bioy Casares. Los pormenores y variantes que imagina y su clásica condensación en el final convierten al rápido plan en un

cuento. Sobresalen también “Análisis del último capítulo del Quijote”, el resumen de una conferencia sobre Walt Whitman, el discurso sobre Luis de Góngora, el homenaje conmovido a Xul Solar y los artículos “Los amigos” y “Norah”, que a través del recuerdo de su padre y de su hermana son por distracción autobiográficos y dan luz indirectamente sobre el Borges niño y los primeros años de su infancia.

En una segunda sección titulada “Misceláneas” se reúnen declaraciones y artículos de Borges sobre distintos temas en debate. Hay una pieza maestra de ironía en una respuesta pública a Manfred Schönfeld (Borges se opuso tanto a la guerra con Chile como a la guerra de Malvinas), hay al menos tres artículos en donde justifica la censura (uno de ellos titulado provocativamente “Sí a la censura”, en el que defiende la prohibición de la película *La intrusa*, basada en su propio cuento). Hay un artículo tajante en contra de la reforma de los estudios en 1984 en la Facultad de Letras, que propiciaba la sustitución de literaturas extranjeras por materias como Medios de Comunicación, Sociolingüística o Psicolingüística: “Puede sustituirse una taza de café por una de té”, argumenta Borges, “pero no el estudio de Virgilio, o el de Voltaire, por el de Canal 13”.

En una tercera sección se reúnen varias entrevistas y cuestionarios que tienen el aire de lo ya suficientemente conocido.

Al mirar en conjunto los tres gruesos volúmenes que lograron sumar las editoras Sara del Carril y Mercedes Rubio a la obra completa de Borges, al recorrer la trama impresionante de lo que fueron sus intereses artísticos y literarios, no se puede dejar de pensar que Borges fue, como Balzac, como Henry James, más que un escritor, un continente. De otro modo, entre zumbón y resignado, ya lo decía mejor Mujica Lainez (cito de insegura memoria):

No importa cuánto te esfuerces
ni la ilusión que te forjes
lo mejor que hayas escrito
antes ya lo escribió Borges.

La Nación, 4 de enero del 2004.

P.S.: Después de publicada esta reseña, me llegó la información, con evidencias inapelables, de que el poema “La espera”, que yo destaco en mi nota, es en realidad apócrifo. La historia de cómo se puso en circulación este poema, y de cómo engañó sucesivamente a críticos, estudiosos y lectores, se parece bastante a la del cuento “El dado egocéntrico”, que se atribuyó en varias revistas culturales a Cortázar.

UN EJERCICIO DE ESGRIMA

En su libro *Literatura de izquierda* Damián Tabarovsky intenta un cuadro de situación de las sucesivas tendencias en la narrativa más reciente y propone un programa de salvación y fuga hacia adelante para las literaturas de vanguardia —o para lo que él considera ideas literarias de vanguardia— en la Argentina. Entre muchas de las *boutades* más o menos divertidas de un libro que quiere pasar por "valiente" o, al menos, despertar algún escándalo, quizá la más saludable es la de incluir nombres propios y obras con título, de modo que la discusión baja por momentos al terreno concreto de los textos, una práctica casi desaparecida en los debates literarios de los últimos tiempos, donde por lo general todos son (o eran) aparentes buenos modales y tiros por elevación.

Para hacer justicia —y sobre todo, para no hacer injusticias— con la línea argumental de Tabarovsky, no se me ocurre otra manera de discutir sus ideas que la de intercalar mis acuerdos y desacuerdos en su exposición. Empecemos, entonces, por el comienzo: Tabarovsky parte de una frase atribuida (falsamente) a Alejandra Pizarnik, como respuesta a la pregunta de por qué nunca había escrito una novela. "Porque en toda novela siempre hay un diálogo como éste: —Hola, cómo estás. ¿Querés una taza de café con leche?"

La frase, dice Tabarovsky, informaría sobre cierto estado de la novela contemporánea: la época en que "la prosa comienza a hacer concesiones con el lenguaje, el tiempo en que la novela hace de la concesión su norma".

Este desgano por anticipado ante las rutinas del oficio —el mismo que siente posiblemente un ilusionista cuando debe limpiar sus espejos o salir a comprar maíz para sus palomas— lo alcanza también a César Aira en *Cumpleaños*: "A la larga me di cuenta de dónde estaba el problema: en lo que se ha llamado la *invención de los rasgos circunstanciales*, es decir, los datos precisos del lugar, la hora, los personajes, la ropa, los gestos, la puesta en escena propiamente dicha. Empezó a parecerme ridículo, infantil, ese detallismo de la fantasía, esas informaciones de cosas que en realidad no existen. Y sin rasgos circunstanciales no hay novela, o la hay abstracta y descarnada y no vale la pena".

Antes de proseguir, no podemos dejar de observar que la frase del café con leche es un desafío como cualquier otro para un escritor y muy fácilmente uno podría imaginar, a la manera de *Ejercicios de estilo*, de Raymond Queneau, 99 novelas diferentes en las que la frase del café con leche brillara, cobrara nueva vida y esplendor, o fuera absolutamente crucial. En una de estas novelas el café con leche estaría envenenado y en la respuesta trivial *sí* o *no* se jugaría una vida, en otra sería una contraseña erótica entre una empleada doméstica y el niño de la casa. En la novela 47, en homenaje a la desaparición de

Georges Perec, la frase se transforma en "Hola, cómo va, ¿tomás una taza con líquido negro colombiano y jugo láctico vacuno?" En la 65, bajo influencia de Saer, la descripción de la hornalla, de los arabescos en la loza, y de cada movimiento de cucharita se llevaría todo el primer tomo. En la novela número 99, que podría escribir el mismísimo Tabarovsky, el protagonista sería invitado capítulo tras capítulo a ingerir una taza de café con leche hasta que cerca del final explotaría en líquidos amarronados, para que un crítico "avisado" compruebe allí la denuncia del estado de la narrativa contemporánea. En fin, todo cliché narrativo, como lo sabe cualquier escritor, puede ser revisitado y revivido con suficiente talento. Witold Gombrowicz llamaba a esto "verter vino nuevo en odres viejos" y era su procedimiento narrativo principal.

Convertir los rasgos circunstanciales en esenciales, solapar la lógica de lo contingente con la lógica de lo necesario, tal como ocurre en los cuentos: anticipar, desarmar, resignificar cada lugar común, son todas posibles salidas "creativas" a este supuesto problema y parte de las batallas diarias del oficio de escritor. Por otra parte, los pormenores circunstanciales, que para algunos son fatigantes, para otros son nada menos que el corazón de su narrativa. Nabokov, al evocar la escritura de *Lolita*, se enorgullecía sobre todo del tiempo y los desvelos que había dedicado a la pequeña escena de la elección de los regalos. Y los "divinos detalles", en contraposición a las "grandes ideas" y la relativa abstracción del clasicismo, constituyen el fundamento de toda una corriente literaria, que se expresa en el minimalismo.

Pero volvamos al tema, si es que lo hay. La atribución de la frase a Pizarnik le permite a Tabarovsky hacer una distinción entre dos momentos culturales. El primero —del que fue testigo Pizarnik— es el del surrealismo de posguerra, el momento, reconoce Tabarovsky, "en que la vanguardia se cristaliza, se convierte en literatura banal", el momento "de su divulgación lingüística, de la pérdida de su potencia expresiva". Pero aun cuando en lo literario el café con leche "ya se había convertido en la verdad última de la narrativa", por afuera de la literatura, sostiene Tabarovsky, existía un estado de la cultura que disimulaba ese fracaso literario. "Lo que *salvaba* al texto no ocurría en la literatura, sino en el bar La Paz". Los textos estaban provistos de una coraza cultural que los protegía. "Sin embargo, el fracaso, la derrota o la extinción de esa coraza cultural, la desaparición de los 60, no implicó ninguna revisión literaria. Somos testigos hoy de la misma política literaria del café con leche, agravada por la ausencia del clima cultural de entonces".

Quizá lo más interesante del párrafo anterior es la admisión, por parte de Tabarovsky —a quien no podría acusarse de tradicionalista— de que las vanguardias también pueden cristalizarse y de que la

verdadera cuestión en juego es la *pérdida de potencia expresiva*, ya sea vía tazas de café con leche o vía rutinas con aires de avanzada. En un artículo de 1992, (3) yo apuntaba que esta cristalización de las retóricas "vanguardistas" permitiría escribir un manual de instrucciones para la novela moderna y sostenía que, aunque a nadie le conviene reconocerlo, hay a esta altura una forma clásica y tradicional de hacer literatura "moderna". En realidad —creía entonces y creo todavía ahora— lo que se cristalizó, lo que se banalizó, fueron algunas ideas y procedimientos que parecieron novedosos, en el mismo sentido que parecen novedosos a los adolescentes los tatuajes, y luego los *piercings* y luego las lenguas bífidas. Estos procedimientos dieron lugar a novelas de tipo experimental a las que, en general, les cabe la frase de David Lodge: "es más divertido leer sobre ellas que realmente leerlas".

El deslizamiento conceptual de Tabarovsky a lo largo de todo su libro es confundir, limitar el concepto de vanguardia a estos experimentos "exteriores" de tipo formal, identificar "lo nuevo" con una cierta tradición de innovaciones o más bien, de desmantelamientos. Pero sobre esto volveremos en detalle más adelante.

Antes de ocuparse de la narrativa en nuestros tiempos, Tabarovsky hace una pausa para señalar que es consciente del peligro de envejecimiento prematuro y aun del riesgo al ridículo que significa referirse a lo contemporáneo. "Pero la veleidad del escritor reside en el desatino del presente y no en el mito de la posteridad". Totalmente de acuerdo. La posteridad no es más que el juicio de otros hombres falibles del futuro y de otros lobbies culturales o académicos para sepultar o desenterrar nombres. Hay quien podrá argumentar que la cercanía con los escritores de nuestro tiempo no permite el distanciamiento "objetivo" necesario, pero del mismo modo la lejanía del tiempo tiene también sus múltiples distorsiones y sus olvidos imperdonables. De manera que no veo por qué deberíamos delegar a un futuro incierto, de cuyas balanzas nada sabemos, la responsabilidad de dar un criterio de valoración para la literatura de nuestra época.

Dicho esto, Tabarovsky describe al campo literario como una partición binaria de dos polos "atractores" (*sic*): la academia y el mercado. Curiosísimo, porque aquí y en toda la discusión posterior, Tabarovsky, que es un sociólogo profesional, deja afuera la tercera componente —los medios culturales— sin la cual casi nada puede explicarse sobre el surgimiento y posicionamiento relativo de los escritores a partir de los 90.

Tabarovsky aclara de inmediato que los polos academia y mercado

no son necesariamente antagónicos y que son conocidos los escritores que circulan con éxito por ambos mundos: “de mañana catedráticos, de tarde articulistas todo terreno, de noche ganadores de concursos de espejitos”. Quizá esté pensando aquí sobre todo en sí mismo: muchos recordamos sus artículos todo terreno sobre televisión en *Clarín*, sus abismadas indagaciones sobre Maru Botana y los Simpson. Y en cuanto a los concursos de espejitos: su última novela, *Las hernias*, fue publicada, según dice en la primera página “mediante un subsidio de la Fundación Antorchas, concurso 2002 de Becas y Subsidios para las Artes”.

Tabarovsky también se cuida de precisar que “en el estado actual del capitalismo todos tenemos, tuvimos o tendremos algún tipo de relación con el mercado”. En particular, su relación con el mercado es de las más sólidas: todas sus novelas están en Editorial Sudamericana. Aun así, en su descripción posterior, el concepto de mercado está rodeado de las mitologías habituales y el olor a azufre de las demonizaciones baratas. Vale la pena entonces decir un par de cosas muy elementales, muy obvias, sobre la aburridísima no cuestión del mercado.

El mercado no es uno, sino, por lo menos, dos (en realidad, por lo menos doscientos, con los grises intermedios, pero simplifico y considero los extremos). Esta duplicidad, que permite la mezcla de objetos rectangulares en las librerías bajo el nombre demasiado genérico de “libro”, trae todo tipo de confusiones, a veces interesadas. La parte del mercado siempre más grande, hasta que se eduque al soberano, es la que compra a lo sumo un libro por año, y ese libro, en general, no tiene nada que ver con la literatura, aunque a veces se presente bajo la forma de novela, sino con la autoayuda, los gurúes, las parábolas “espirituales”, o las recetas de cocina. En las antípodas hay un segmento mucho más reducido, pero de indudable existencia, de lectores perfectamente inteligentes, cultos, exigentes, que tienen miles de libros en sus bibliotecas y a los que no se les venderá sino aquello que quieran comprar. Éste es el único “mercado” del que tiene sentido hablar en una discusión literaria, y aunque relativamente pequeño, existe y es bien visible en la Argentina: son los lectores que, por ejemplo, llevaron a la lista de más vendidos por una breve semana a un libro (¡de cuentos!) como *Once tipos de soledad*, de Richard Yates. Son los que agotan tiradas de las mejores novelas de Paul Auster y dejan de lado las peores, son los que compraron, en una edición no muy glamorosa de Colihue, todos los ejemplares de *Una salita cerca de la calle Edgware*, de Graham Greene, son los que permiten la reedición de clásicos como *Viaje al fin de la noche*, de Céline, o resucitar la colección Minotauro. Son los que deambulan por las librerías de viejo (¡también parte del mercado!), y los suficientes para la reproducción

capitalista en sellos pequeños, como Ediciones del Zorzal, Interzona, Eloísa Cartonera, Adriana Hidalgo, o la misma Beatriz Viterbo. Son, también, los lectores curiosos por la nueva narrativa argentina, que le dieron una primera oportunidad, y la posibilidad de existir, a una legión de escritores recién estrenados desde los años 90 hasta aquí.

Claro está que ni siquiera los buenos lectores pueden comprar todos los buenos libros y por eso podemos sumar, con algunas intersecciones, los diferentes lectores de estos diferentes libros y concluir que este segmento del mercado es numéricamente mucho más grande de lo que parece a simple vista. Se cuentan no de a cientos sino de a miles, y cuando convergen sobre un título pueden disparar su venta. Justamente, el dato irrefutable de la realidad, para quien quiera analizar en serio el mercado, es que en "el estado actual del capitalismo" *todo* puede "vender", incluso la mejor literatura, incluso, con el marketing adecuado, la que pose de más "rara" u oscura. Las editoriales tienen bien estudiado a este segmento y apuntan especialmente a él con colecciones o sellos "de calidad" (en el mundo anglosajón le dedican una categoría aparte, definida con nitidez: la "*quality fiction*").

Por supuesto, esto no quiere decir que todos los libros que pretenden pasar como "literatura de calidad" lo sean. Seguramente ni la mitad, ni quizá uno entre cien lo son. Éste no es el punto: lo interesante, lo que quiero subrayar, es que al dirigirse a este sector de lectores cultos, las editoriales ya no pueden imponerse mecánicamente por la propaganda más burda (cartones o torres en las librerías) ni argumentar en el plano de la popularidad (tantos millones de ejemplares vendidos), ni en el plano de las supuestas enseñanzas morales (un libro que te cambiará la vida), sino que deben recurrir a argumentos literarios. Y del otro lado se encuentran con un público que tiene su propio criterio formado y que no deja pasar tan fácilmente gato por liebre. Toda discusión sobre la cuestión del mercado que no reconozca la existencia de este público, de estos miles de lectores tan "entendidos" en literatura como cualquiera, todo análisis que desprecie por igual y no diferencie a este sector dentro de la masa de lectores, está condenado a los clichés consoladores de una supuesta superioridad intelectual, y a los patéticos arranques de envidia en que el escritor que vende dos ejemplares acusa al que agotó una edición de dos mil de "venderse al mercado".

A la vez, si se reconoce la existencia de este sector, la cuestión del terrorífico mercado con sus tentáculos corruptores pierde bastante de sus pavores: cualquier escritor argentino puede aspirar, sin hacer ningún tipo de concesión en su obra, sin ni siquiera preocuparse por el tema, y más allá de cuán hermético, experimental, vanguardista, o coquetamente "marginal" sea su libro, a ser conocido, difundido y aun

“comprado” por este público. Y aquí incluso, por esas típicas volteretas de la dialéctica, este segmento del mercado, por la sofisticación de sus lecturas, al adquirir o desdeñar un libro, a la par de los medios culturales, a la par de la academia, y a pesar de las cabezas que puedan menearse al escuchar esto, está ejerciendo también un juicio de calidad.

Por todas estas fatigantes obviedades digo que la cuestión del mercado es para el verdadero escritor una no cuestión: el escritor compra una resma de hojas nuevas y se sienta a librar una batalla privada con su obra. A menos que sea César Aira, que se impone una fecha límite de tres meses, en principio ni siquiera sabe cuándo la terminará, o si la terminará. Durante todo el proceso de la escritura la cuestión del mercado, de un supuesto público y de si realmente podrá venderle a alguien su novela es algo que ni siquiera se le cruza. Verdaderamente *no le importa*. Es decir, la cuestión del mercado no interfiere en el momento de *creación* de la obra, no la contamina, no la limita, no la desvía, no la determina. Es un ruido que aparece *después*, cuando su obra se pone en circulación bajo la forma de libro. Pero el escritor es un escritor sólo en tanto escribe. Este segundo acto de la circulación, aunque pueda esperanzarlo o amargarlo, y aunque lo involucre personalmente y lo haga decir lugar común tras pavada en entrevistas o deambular, en la comparación acertada de Manguel, como un viajante de comercio, realmente no lo toca, más allá del tiempo que pierde, y la próxima vez que se sienta a su escritorio con una resma flamante, se desembaraza, como quien se quita el traje de un baile de disfraces, de este espectro social, y como en el cuento “La vida privada”, de Henry James, retorna a su verdadero ser y escribe lo que su mucho o poco talento lo condena a escribir.

Todo esto que parece tan elemental y tan obvio fue oscurecido por algunos escritores “jóvenes” a principios de los 90 con la todavía no desterrada teoría del “gesto”. Pero de esto también hablaremos más adelante.

Tabarovsky, por su parte, no se preocupa por hacer ninguna de estas distinciones mínimas y prefiere mezclar todos los niveles para inventar su propio eje del mal: el mercado queda en su esquema caracterizado por “la autoridad del editing, la primacía de la trama, los personajes, la novela histórica, el cuento convencional, el aplomo estilístico, el lenguaje llano, justo, la ausencia de excesos, la fábula moral, la novela con contenido humanista, los guiños a la época y cierto anacronismo light”. La academia, a su vez, estaría definida por “el formalismo remanido, el efecto kitsch de la cita culta, el laboratorio de ideas, la búsqueda del control absoluto, la convicción de que el humor es algo serio, la noción de autoridad, las prebendas, el desprecio por la ironía, la construcción de genealogías que

funcionen como garantías crediticias, el miedo".

Pero dentro de este maniqueísmo Tabarovsky hace una distinción a favor de la academia: si el mercado es para él, digamos, Saddam Hussein, la academia sería Corea del Norte, porque "aun de un modo brutal —ayer Benjamin y Foucault, mañana otros— en la academia todavía se lee; aun de manera precaria y llena de prejuicios, circulan por allí ciertos textos, cierta percepción de que se está frente a un texto, ausente por completo en el mercado."

Como se ve, al despreciar lo único que no es despreciable en el mercado, la franja de lectores sofisticados que *sí* leen, Tabarovsky se pierde aquí de hacer la distinción más importante entre los *modos* de leer de la academia y de estos lectores rasos.

Yo veo por lo menos tres dificultades, u obstáculos epistemológicos, en las lecturas de la academia, dos de ellos intrínsecos o estructurales: la lectura con finalidad predeterminada, la lectura desde —y a veces como— el ejercicio de un poder. El tercero es típicamente argentino y algo patético, pero tan extendido que no puede pasarse por alto: la endogamia y el tráfico de favores entre escritores y críticos.

Sobre el primer obstáculo: como las lecturas de la academia deben dar lugar a trabajos críticos y la crítica es esencialmente argumentativa, la operación más habitual en estas lecturas es la de distinguir y extraer a una luz *fuera del texto* elementos que permitan aludir a discursos reconocibles, a terrenos fácilmente racionalizables: la Historia, una determinada época política, marcas generacionales o biográficas, diálogos o afinidades con otras literaturas. Este tipo de lecturas, como consecuencia lateral, provoca en algunos escritores un irrefrenable efecto de escritura "a pedido", en el que se dedican a sembrar, para el ojo del crítico, como en el juego de la búsqueda del tesoro, las pistas "culturales" que el crítico adorará encontrar. Así, la crítica empieza a tomar el comando y a dirigir indirectamente la creación literaria.

Pero por supuesto, la cantidad de elementos o alusiones que pueden analizarse por separado en una novela no terminan de decir nada sobre la cuestión principal: el modo en que se articulan, la forma en que viven y dan vida estos elementos *dentro* del texto. Con los mismos materiales, con los mismos temas, con las mismas alusiones o marcas generacionales, un autor puede escribir una obra maestra y otro una suma de pedanterías. Y en general, estas lecturas académicas nunca llegan a volver de la etapa del desarmadero para darse por enteradas de este pequeño detalle: la cuestión de la *resolución estética*, las razones de seducción, la gracia o maestría en la ejecución, lo que Susan Sontag reclamaba como el eje necesario de una nueva forma de crítica: la *erótica* de la obra. En cambio, esta dimensión sí es percibida de inmediato por el lector raso, en su lectura "en primer grado".

Porque del mismo modo que el académico tiene un entrenamiento en establecer afinidades y conexiones para situar a la obra en campos de fuerza teóricos, el lector raso, el lector que "solamente" ama la literatura, tiene entrenamiento en hacer la primera distinción elemental: si el texto que tiene en sus manos le resulta o no atrayente por apelaciones de tipo estético, o artísticas, que son las más difíciles de transmitir en forma de discurso argumental y que, por lo tanto, son casi siempre eludidas, cuando no despreciadas, en las lecturas críticas.

No se me escapa que también el crítico puede amar la literatura y comportarse en vacaciones como un lector raso, pero apenas debe expresarse, apenas debe dar cuenta de su lectura, sobrevienen los problemas de lenguaje sobre los que Wittgenstein escribió largamente en varios contextos. El lector raso los resuelve con adjetivos y signos de admiración o de reprobación internos: Borges ha escrito alguna vez que la verdad última sobre un libro la decide quizá la sonrisa de aprobación silenciosa de un lector al guardarlo en su biblioteca.

Sobre el segundo obstáculo, o la lectura como ejercicio de poder, prefiero dar un ejemplo: en una entrevista de *Clarín*, la licenciada Florencia Abbate —autora de uno de los capítulos de una reciente historia crítica de la literatura argentina— manifestó que los verdaderos "entendidos" en literatura despreciaban los libros que surgían de certámenes literarios y que por su parte, como escritora, se autoexcluiría en adelante de todo concurso.

Paso por alto la ignorancia algo alarmante de esta licenciada, que parece desconocer que escritores como Abelardo Castillo, Isidoro Blaisten, David Viñas, Haroldo Conti o Marco Denevi surgieron o se consagraron a partir de certámenes literarios. También Borges y Cortázar participaron con humildad y mejor o peor suerte en certámenes en su época, antes de convertirse a su vez en jurados de muchos otros concursos. Incluso el favorito de Abbate, Luis Gusmán, como ella debería saber, no pudo evitar ganar un premio literario, el Boris Vian, por *En el corazón de junio*. Paso por alto el hecho de que para los escritores jóvenes que no tenían un amigo editor o, como ella, un puesto en el periodismo cultural, ganar un certamen literario, o más bien varios, fue desde los 90 hasta aquí la única vía posible para publicar su primer libro. Quiero concentrarme en la frase sobre los "entendidos" en literatura, porque expresa perfectamente el afán de la academia por erigirse en única, o última, autoridad.

A diferencia de la ciencia, donde los criterios de verdad son relativamente transparentes, estables, democráticos y autoevidentes, la verdad en literatura y en el arte en general es mucho más elusiva y se disputa en gran medida entre distintos criterios de autoridad. La academia, naturalmente, se propone a sí misma como uno de estos criterios, y no hay hasta aquí nada que decir. Pero en la circulación de

un libro por el mundo aparecen otras validaciones posibles: una recomendación inesperada boca a boca, una cantidad infrecuente de traducciones o, justamente, un premio literario importante que llama la atención de pronto sobre el nombre de uno u otro escritor. Estos son todos mecanismos que la academia no puede controlar y a los que reacciona en general con desconfianza instintiva. Son nombres que "no tenía previstos" y de algún modo ponen al descubierto su falta de reflejos y atención sobre lo que sucede en el aquí y ahora de la vida literaria. Esta desconfianza les hace leer con prejuicios los nombres que les lleguen "de afuera" y que no hubieran considerado hasta entonces. La actitud es: los lectores pueden preferir a quien quieran, los jurados de un premio pueden decir lo que quieran, pero por definición nosotros, los verdaderos "entendidos" (los que escribimos —de paso— la historia de la literatura), tendremos la verdad. No otra cosa al fin y al cabo, sufrió por ejemplo Borges desde la academia durante gran parte de su vida. Así, la conciencia de que se ejerce un poder obstaculiza y antepone prejuicios a la forma en que se lee. En cambio, el lector raso, como no tiene ninguno de estos complejos de superioridad, puede proceder de acuerdo con su simple curiosidad y escuchar varias campanas y dar una oportunidad a los libros y autores más diversos.

Acabo de hablar de la resistencia a incorporar nuevos nombres: hay en realidad una causa estructural más profunda para esta resistencia, una inercia natural de lo académico. En efecto, en la academia predomina el axioma, para mí muy discutible, de que existe un sistema literario argentino. Los autores, las obras, las claves de este supuesto sistema se legan de profesores a alumnos y de clases a tesis doctorales. Pero por supuesto, la definición de un sistema requiere criterios de inclusión y de exclusión, que al formularse y propagarse adquieren rigidez y resistencia al cambio. Las obras que desafían, ignoran o contradicen los fundamentos de este sistema serán dejadas de lado y deberán esperar en el limbo de lo no leído hasta tanto se reformule o actualice el marco conceptual. Porque el marco conceptual, en las lecturas académicas, es anterior, más importante, *domina* al texto. Así, el pensamiento en la academia no puede saltar ligeramente, como el lector raso, de un libro a otro, sino que avanza con lentitud de carromato de marco conceptual en marco conceptual.

En cuanto al tercer obstáculo, la endogamia entre escritores y críticos, doy sólo dos ejemplos, aunque para recreación de los románticos podría escribirse un libro entero sobre la importancia de las relaciones sentimentales en la valoración crítica argentina. El primero aparece en un artículo de Sylvia Saítta, investigadora del Conicet y directora de uno de los volúmenes del libro *Historia crítica de la literatura argentina*. El artículo se titula: "Apuntes sobre la nueva

narrativa argentina". En sintonía con Tabarovsky, pero de un modo, si es posible, todavía más maniqueo, Saítta no se molesta en hacer ninguna distinción dentro del mercado y la industria cultural. El mercado es el Mal y la posición frente al mercado explicaría todo en la literatura argentina reciente. "El corte ya no pasaría entonces por una posición determinada respecto de la obra de Borges, sino por los vínculos que estos textos entablan —o buscan entablar— con el mercado o en contra de él. Habría así dos grandes zonas dentro de la literatura argentina de hoy: una que se ubica a sí misma en estrecha —y en algunos casos única— vinculación con el mercado y los medios masivos, por un lado; otra que se piensa, en cambio, de espaldas a los criterios de legitimación de la industria cultural o el bestsellerismo y circula por carriles casi secretos".

Otra vez aquí, pero desde el banquito de la academia, los lectores, *todos*, son seres intelectualmente inferiores que no podrían apreciar ninguna literatura "riesgosa" y cuyas preferencias serán por definición, como parte del dogma académico, siempre equivocadas. En esta línea, que lleva a toda clase de absurdos, no deberíamos ni abrir una novela como *El pasado*, de Alan Pauls, porque al pecado número dos de ganar un premio literario añadió el pecado número uno de vender muchos ejemplares, y en la misma razzia también el *Quijote* debería sacarse de los planes de estudio, porque este año se contaminó fatalmente al convertirse en best seller.

Pero bien, armada con su reglita, Sylvia Saítta propone una lista de probos y réprobos en la narrativa argentina actual. Y —he aquí la sorpresa— entre los virtuosos, entre los que "le darían la espalda a la industria cultural", menciona a Martín Kohan. Hasta donde yo sé, Martín Kohan ha publicado siempre en editoriales sobresalientes de la industria cultural, como Sudamericana o Norma, y su cara aparece en cuanto programa cultural nos proporciona nuestra televisión. Me resulta difícil imaginar una persona más inmersa en la industria: con la misma hiperactiva mediocridad es escritor, periodista de varios medios masivos, crítico académico, asesor editorial, comisario político. En la época en que la novela histórica era éxito de ventas publicó obedientemente una novela histórica sobre Echeverría, que también obedientemente, como todas las de su tipo, prometía narrar "otra versión" distinta de la oficial (¿no es acaso ése, justamente, el lema comercial, el gancho, de Jorge Lanata, de Felipe Pigna?) En la época en que se pusieron de moda las novelas sobre la dictadura, publicó su novela sobre la dictadura *Dos veces junio*, con todos los lugares comunes imaginables. Y más recientemente, apareció en la tapa del suplemento cultural de máxima difusión, como uno de los jóvenes que "van al mercado". Un amigo me aclaró con dos palabras esta aparente anomalía: Martín Kohan es —o era en ese momento— el

esposo de Sylvia Saítta.

Ahora bien, ¿no sería prudente, por un escrúpulo de rigor académico, que esta investigadora del Conicet, que escribe la historia de la literatura argentina, nos advierta sobre los nombres de su lista que son miembros de su familia? En el resto de sus elegidos hay otros dos o tres autores que nunca escuché mencionar y pensaba correr a buscar sus libros, pero temo ahora que sean sus alumnos de tesis, o sus sobrinos.

Segundo ejemplo: Florencia Abbate, ahora como escritora, publica su primera novela *El grito*. ¿Quién hace la crítica en *Página/12*? Su mejor amiga. Y con la franqueza que da una costumbre aceptada, declara alegremente esa amistad desde la primera línea. Como se ve, estos partidarios académicos de todos los riesgos prefieren no correr ninguno cuando se trata de sus propios libros.

En fin, un argumento más a favor del lector raso: el libro que juzga en su lectura difícilmente es el de su esposo o el de su mejor amiga.

Esta digresión sobre la academia podría dejar la impresión errónea de que desprecio o considero inútiles las lecturas académicas. Muy por el contrario. Dado que creo en las jerarquías del talento literario, creo también en el desafío intelectual que supone dar cuenta de las diferentes calidades de esos talentos. Pero para sopesar y juzgar, para cotejar y discernir, los críticos deben ser "demonios de sutileza", deben ser capaces de no menos que "sentirlo todo, entenderlo todo y expresarlo todo", en vez de dedicarse a la triangulación de favores o erigirse en juez y parte de sí mismos.

Seguramente existen hoy mismo en la academia críticos brillantes, que están felices y contentos con ser "sólo" críticos, y otros que, aun si no resistieron la tentación de escribir su novela, se refrenan por un mínimo de *fair play* de operar contra los escritores que compiten con ellos desde el llano. Lo mismo podría decirse sobre los medios culturales, donde ya casi no quedan periodistas que no sean también escritores. Son estos críticos verdaderos y estos periodistas culturales auténticos los que necesitamos. Caso contrario la crítica en la Argentina no dejará de ser parte de lo que Fogwill bautizó inolvidablemente como la sociedad de socorros mutuos.

Pero volvamos a la exposición de Tabarovsky y al próximo descubrimiento que nos depara: "Leía el otro día de ojito, en el subte, el libro del pasajero de al lado: uno de Jaime Barylko. Decía algo así como: 'mandamos a nuestros hijos a la escuela porque sabemos que en ella se reproducen los valores, las creencias, las normas en las que los padres creemos'". "Pues bien", se ilumina Tabarovsky, "igualmente podría decirse que el mercado y la academia escriben a favor de la

reproducción del orden, de su supervivencia, a favor de sus convenciones, *escriben en positivo*".

En fin, hay quien redescubre la pólvora y quien redescubre la cebita. ¿No sabe Tabarovsky que unos ciento cincuenta años antes que Jaime Barylko un señor Carlos Marx escribió un par de volúmenes al respecto?

"Claro está", explica Tabarovsky, "que tanto el mercado como la academia necesitan de la novedad para reciclarse [...] por lo tanto, escribir a favor del mantenimiento del orden, del consenso, no excluye el gusto por lo nuevo, pero entendiendo siempre a lo nuevo sólo como lo último, lo más reciente, el recién llegado."

Así, continúa Tabarovsky, mientras que el mercado saldó ciento cincuenta años de tradición de lo nuevo absorbiendo a la novedad como la mercancía más reciente, la academia resolvió la cuestión con una perspectiva histórica, incorporándola en una galería de relativismos teóricos y culturales, como una tradición más entre otras. Pero hay algo que sobrevive de esta tradición y que —cree Tabarovsky— es lo incómodo, lo inasimilable, lo que desestabiliza nuestro sistema de creencias: el "deseo loco de cambio". "La supervivencia del deseo loco de lo nuevo produce efectos de escritura —novelas y poemas reales— que ni la academia ni el mercado logran asimilar."

Aquí, aunque el análisis es correcto, la conclusión puede ser fatalmente equivocada: la de identificar lo deseable, lo admirable, lo "riesgoso", lo que es "verdaderamente bueno" en literatura con aquello "sobrante" que no logren procesar la academia y el mercado. De esta manera, una vez más, se está cediendo, por oposición, el control de la creación a la academia y al mercado: primero veamos qué tiene algún éxito en Puán o en las librerías, a continuación hagamos todo lo contrario.

Lo que un autor debe plantearse, en cambio, es escribir lo que se le da la real gana, con total indiferencia, e incluso diría, con alguna saludable ignorancia respecto de los métodos, los personajes y los manejos de la academia y el mercado, sin hacer operaciones de inteligencia previas sobre si tendrá repercusión en alguno de los tres ámbitos (vuelvo a incluir aquí los medios culturales). El momento de la creación, una vez más, debe ser *anterior* y no posterior a todas estas provisorias circunstancias culturales. La idea de lo que es "sobrante", por otra parte, es particularmente mercenaria. Lo que es "sobrante" a la mañana para la academia y el mercado, será consumido fatalmente a la tarde en un bonito envoltorio por la próxima tesis o la futura colección de "raros". Así, si el creador no quiere convertirse en una especie de modista que va detrás de las tendencias del último verano para hacer con los sobrantes algo "distinto", más "audaz", para la próxima temporada, debe asumir una actitud de lejanía y tratar

verdaderamente como a impostores al éxito y al fracaso.

Pero es cierto, y debe reconocerse, que Tabarovsky no cae enteramente dentro de esta trampa. La "*literatura de izquierda*" que promueve "es una literatura que escribe siempre pensando en el afuera, pero en un afuera que no es *real*; ese afuera no es el público, la crítica, la circulación, la posteridad, la tesis de doctorado, la sociología de la recepción, la contratapa, la palmadita en el hombro. Ese afuera ni siquiera es la tradición, la angustia de las influencias, otros libros".

Hasta aquí, por supuesto, no podemos sino coincidir, sólo que otra vez nos preguntamos dónde estaría la "novedad" en esta actitud. Es la que corresponde a cualquier escritor que no sea un cretino, a cualquier escritor que conciba a la literatura como un arte íntimo, un oficio silencioso, y no como un "gesto" que apunta a la recepción, la actitud de feliz desapego que tiene cualquier escritor inédito cuando escribe sus primeras obras, y la que debe mantener, como una mínima conducta artística, una vez que es publicado. La actitud del novelista que demora diez o veinte años en terminar su obra y que ni sabe si vivirá para verla publicada. La actitud del que escribe, como quería Kosinsky, "sobre aquello en lo que no puede dejar de pensar" y no en términos de *mainstreams* o "sobrantes". Aunque Tabarovsky no lo crea hay miles de escritores así, para quienes la obra que tienen entre manos es lo único importante y la "sociología de la recepción" les importa un rábano.

Pero Tabarovsky no se conforma con esto. La literatura "de izquierda" que propone es "mucho más ambiciosa": ya no se trata, nos dice, de la oposición novela de trama versus novela de lenguaje, sino que "apunta a la trama para narrar su descomposición, para poner el sentido en suspenso; apunta al lenguaje para perforarlo, para buscar ese afuera —el afuera del lenguaje— que nunca llega…"

En principio, yo no alcanzo a ver aquí por qué una literatura así sería "más ambiciosa". El programa de "apuntar a la trama para narrar su descomposición" parece bastante monótono y abstracto; más aún, implica la subordinación de la imaginación a un encorsetamiento teórico o filosófico: la ejemplificación de una tesis preanunciada y siempre igual a sí misma. En definitiva, un paradigma más de los que se suponía que Tabarovsky rechazaba. Tampoco veo qué habría aquí de novedoso: la desestructuración o "descomposición" de las tramas, la ruptura de la relación causa y efecto, la no linealidad, la ambigüedad de puntos de vista, el sentido "en suspenso", los sabotajes al verosímil literario, la simulación del azar, el *nonsense*, el absurdo, tienen una larga historia de más de cien años desde el modernismo. De distintos modos Virginia Woolf, Joyce, Lewis Carroll, Georges Perec, Ionesco, Kafka, Brecht se han ocupado de todo esto hace años y

años.

Quedaría quizá la cuestión del lenguaje y esta consigna aparentemente tan radical de "apuntar al lenguaje para perforarlo". En otros lugares, con metáforas no menos amenazantes, Tabarovsky también habla de librar una "lucha de clases contra el lenguaje" y de "hacerle morder el polvo". Tabarovsky está pensando aquí, según trata de explicar, en un planteo de Barthes acerca de la relación entre lenguaje y poder. De acuerdo con Barthes, en la lengua servilismo y poder se confunden ineluctablemente y la literatura sería una "fullería saludable, una esquiva y magnífica engañifa que nos permite escuchar a la lengua fuera del poder". Cuando la literatura no se sustrae a la hegemonía del lenguaje, cuando no lo enfrenta y no lo trampea, concluye Tabarovsky, no es más que mera reproducción lingüística del poder, y así se inscribe en el mercado o en la academia.

Pero de nuevo aquí: cualquier escritor que no sea un naturalista fanático tiene perfecta conciencia de que la novela que tiene entre manos es un artefacto autónomo, con sus propias leyes y artificios, que no tiene por qué guardar correspondencias con los modos y usos en que se confunden poder y lenguaje en el mundo prosaico y real y político que le toca como ciudadano. Cualquier escritor sabe también que debe crear su propio registro, su retórica, para cada nuevo libro, como una lengua dentro de la lengua y que esa selección, ese proceso de "extrañamiento", debe independizarse y enfrentar no sólo la lengua del poder, sino también las fuerzas anodinas de la costumbre, el peso de lo "ya hecho", las diferentes tradiciones, la historia de la literatura.

Pero quizá Tabarovsky, que es tan ambicioso, está pensando en algo radicalmente distinto de todo esto cuando habla de "perforar el lenguaje". Es una lástima, sin embargo, que no proporcione ningún ejemplo de novelas escritas con lenguajes perforados.

En busca de alguna pista leo el principio de su última novela *Las hernias*, que publicó a la par de su manifiesto. En la escena de apertura Luciano, el protagonista, se mira la panza y reflexiona sobre su gordura:

> *"¿Esta gordura es mía? ¿Son míos estos rollos?" Sentía que se le había estirado el cuerpo, que se le había vuelto algo exterior a él, algo con vida propia; pliegues, estrías, marcas ajenas que apenas conocía.*

Como se ve, tenemos aquí la muy noble pero viejísima convención del estilo indirecto libre, con oraciones claras y respetuosas de la gramática. La cuestión de la gordura, por otra parte, parece inscripta dócilmente en la lengua del poder, porque le inspira al personaje principal la misma clase de angustias que a cualquier chica de nuestra sociedad televisiva y cristiana que debe probarse la malla antes de las

vacaciones.

Prosigo la lectura: la segunda preocupación de Luciano, después de su gordura, es el dinero, encontrar una fórmula mágica que le dé de golpe muchísimo dinero. Lejos otra vez de perforar la lengua del poder, el dinero significa lo mismo de siempre: dejar de trabajar, viajar por el mundo y las fantasías consumistas más obvias.

Leo hasta el final la novela de Tabarovsky y no alcanzo a ver en ninguna parte las trazas de lo que sería un lenguaje perforado, ni polvos mordidos ni huelgas insurreccionales, sino apenas la prosecución del mismo estilo ligero, simplísimo, que alterna el pensamiento en primera persona con la narración omnisciente, tan convencional como cualquier otro. Un lenguaje que recuerda durante toda la novela el modo casual y liviano de César Aira. Es cierto que en algún momento Tabarovsky hace hablar a un pollito, en un pasaje bastante gracioso, pero no hay aquí tampoco nada que no se haya visto antes en este mundo, desde las fábulas de Esopo hasta *Pollitos en fuga*. La novela de Tabarovsky es totalmente inteligible en los términos convencionales de la literatura y algún crítico la ha confundido incluso con un relato de ciencia ficción. En realidad, podría serlo perfectamente, si Tabarovsky hubiera añadido un par de párrafos para darle alguna verosimilitud científica al sistema de órdenes telepáticas de sus personajes. Pero justamente, saltearse los fatigantes pormenores circunstanciales y omitir dos o tres ligaduras de verosimilitud, estas pequeñas infracciones de tránsito, son todo el orgullo narrativo, la marca de “lo nuevo”, en Tabarovsky y los seguidores de César Aira.

Por supuesto, quizá la falta de correspondencia entre la literatura tan archiambiciosa que Tabarovsky proclama y la novela que finalmente entrega podría deberse simplemente a que Tabarovsky se enrola —según dice en la contratapa— entre los escritores para los cuales, al revés de la frase peronista, “mejor es prometer que realizar”.

Pero si aun en aquello que promete lo “mucho más ambicioso” no está demasiado claro, ni tampoco de lo que realiza puede inferirse cuál es la literatura que afirma, sí está mucho más claro cuál es la literatura que rechaza. Tabarovsky, en una fiebre de formalismo, cree que se pueden dividir aguas dentro de la literatura estigmatizando los rasgos exteriores más superficiales. Así, su principal enemigo es el relato que tiene “introducción-desarrollo-desenlace”, como si esta estructura formal, tan inofensiva o “culpable” en sí misma como cualquier otra, no hubiese albergado los cuentos y novelas más disímiles desde la época de las cavernas hasta aquí. Más aún, si Tabarovsky relee *Las hernias*, comprobará horrorizado que su propia novela tiene también un principio, un desarrollo y un desenlace.

La segunda aversión de Tabarovsky es la trama: no importa cuán original o trillada, cuán compleja o elemental pueda ser la trama. No

importa la variedad de atmósferas, de contrapuntos, de líneas de suspenso, de modulaciones de ritmo y tensiones a que puede dar lugar una u otra trama. La mera existencia de una trama es ya de por sí pecaminosa y despreciable, porque Tabarovsky parece creer que “cualquier grupo de amigos con unas cervezas de más pueden imaginar cualquier trama”. Es verdad que en esta crítica a la trama Tabarovsky no está solo sino en compañía de toda la academia, aunque algún día me interesaría conocer los argumentos para este desprecio, el fundamento teórico de por qué sería “mejor” una novela sin trama que una novela con trama.

La tercera aversión de Tabarovsky son los personajes “bien construidos” e ironiza sobre cómo se componen los personajes en la narrativa argentina actual: “7% influenciados por Thomas Mann, 15% por Umberto Eco, 8% por Soriano, 19% por Stephen King, 16% por Abelardo Castillo…” Tabarovsky está fatigado de personajes bien construidos y dice preferir en cambio los personajes mal construidos, pero otra vez en *Las hernias* toda la *troupe,* desde su *alter ego* Luciano hasta el pollito parlanchín están construidos de la manera más convencional, con descripciones físicas, diálogos, deseos enunciados, monólogos interiores… Sólo la composición en porcentajes es en todo caso más simple: 100% César Aira.

Pero bien mirado, quitar primero la trama, y luego el sentido, y luego los personajes, y luego los pormenores circunstanciales, ¿no es el viejo, viejísimo ejercicio de abstracción, la tabla del uno de las vanguardias que culminó Malevich con su cuadrado negro hace cien años? Un ejercicio que sembró, como si fueran cada vez “novedades”, de cuadrados rojos, grises y café con leche los museos de arte contemporáneo de todo el mundo y que tiene incluso ahora en el barrio de Palermo una variante gastronómica, que el gordito de *Las hernias* disfrutaría muchísimo: un restaurante de comida conceptual, en el que el mozo extiende el menú y a continuación, en vez del plato, trae directamente la cuenta.

En el fondo, como dije al principio, las ideas de “vanguardia” que propone Tabarovsky se inscriben dentro de esa tradición de desmantelamientos sucesivos. Tabarovsky dedica una página a esta cuestión de la abstracción y observa acertadamente que “de Malevich a Klein lo que hay es un juego por subir la apuesta para ver quien pinta el cuadro más abstracto, el último cuadro, el que liquida los demás y baja la persiana del arte.” A continuación, cree identificar la operación principal del pintor abstracto: descartar. Y reivindica la operación de descartar también dentro de la literatura, como un sistema de exclusiones.

Sin embargo, la operación de abstracción puede tener una connotación bastante diferente y menos burda que Tabarovsky parece

ignorar. La abstracción es una de las herramientas favoritas en las disciplinas científicas y consiste en aprehender los elementos esenciales de un razonamiento o de un objeto de estudio en cierto contexto para trasladarlos y extenderlos hasta donde sea posible en un contexto distinto. Así, la abstracción puede verse como un procedimiento de transporte, de extensión, de apropiación de territorios, y en general es inseparable de las dificultades que surgen y de los refinamientos en los argumentos que deben proponerse para la adecuación al nuevo contexto. Es decir, cuando la abstracción es interesante, nunca es un mero descarte de elementos, sino el hallazgo, despojado de hojarasca, de una propiedad crítica que se desprende del ejemplo particular pero sin perder sus atributos esenciales, y que se "reencarna" en otras situaciones y ejemplos de maneras más sutiles, novedosas, o sorprendentes. Borges ha logrado llevar al terreno de la literatura este procedimiento en varias de sus ficciones y quizá del modo más claro en *Historia de dos reyes y dos laberintos*, donde despoja a la idea de laberinto de paredes y circunvoluciones y fatigantes arquitecturas para mostrar finalmente que también la nada extendida de un desierto puede ser un laberinto. En este transporte se ha "releído" al desierto de un modo nuevo, inesperado, sin perder el atributo esencial del ejemplo de partida, el laberinto como un sitio del que no puede escaparse.

A la vez, en la larga práctica de esta operación los científicos saben perfectamente que la abstracción es un arma de doble filo y que una supresión excesiva de elementos puede desembocar en simplificaciones y en contextos de demasiada generalidad, donde se pierde toda la "astucia" del ejemplo particular. Es decir, la abstracción es una operación de delicados balances y si no da lugar a transportes interesantes y sólo retrotrae a estados más simples, si se limita a una amputación mecánica de sucesivos elementos, como el juego de un niño que arranca de a una las patas de la araña para comprobar cada vez si todavía camina, hay al menos en la ciencia una palabra que permite detenerse para separar campos, una palabra que no he escuchado todavía para juzgar experimentos en las artes: la palabra *trivialidad*.

Por supuesto, entre los efectos abstractos que considera Tabarovsky tampoco figura el peligro de trivialidad, ni ningún otro doble filo, como si en un arranque de positivismo hubiera descubierto en la abstracción un procedimiento de avance perfecto en la historia del arte. Tabarovsky se toma de una frase de Rosalind Krauss sobre obras abstractas construidas en forma de retícula: ("La retícula anuncia la hostilidad del arte moderno respecto de la narración, del discurso.") y anuncia que ha llegado la hora de extraer, para la literatura, las debidas consecuencias: "la literatura se vuelve radical cuando escribe

contra la narración". Así, la literatura "de izquierda" que propone Tabarovsky "no despliega (la temporalidad, el sentido, el discurso), sino que anuncia que algo se ha detenido, algo que escapa a la cadena lingüística, que la pone en cuestión; anuncia la emergencia de la singularidad, la llegada del futuro. La literatura da cuenta del relato de la sustracción del relato."

Esto, como se ve, no es más que el ya también vetusto y bastante gastadito "lo único que sé relatar es que ya no sé relatar", de Lyotard, con el que Tabarovsky se identifica en una cita anterior. Y desemboca en una literatura programática, donde lo que importa no es ya lo que se cuenta, donde lo que se cuenta es apenas una excusa, un ejemplo condescendiente para una enunciación teórica sobre la historia de los efectos abstractos en literatura. Y donde además el ejemplo posible sólo podría contradecir la teoría. Porque, si de la lectura de una obra escrita a pie juntillas de este programa pudiera inferirse por detrás y sin corazas culturales la imposibilidad de relatar de una u otra manera, sólo quedaría demostrada, una vez más, la eficacia del lenguaje, que la cadena lingüística no se ha detenido, que el sentido no ha quedado en suspenso, sino que se ha trasvasado íntegramente, de la manera tradicional que tanto irrita a Tabarovsky. También Tabarovsky habría logrado, después de tantas negaciones exaltadas, escribir "en positivo".

Pero sobre todo, ¿qué diferencia hay entre la actitud de Tabarovsky y la de una escritora feminista que escribe novelas históricas para probar una y otra vez que existieron mujeres ocultas pero importantísimas detrás de cada fecha patria? ¿qué diferencia con el escritor comprometido que creía necesario retratar con simpatía de clase a sus personajes? ¿o con los narradores jóvenes que creen imprescindible narrarnos la misma noche salvaje de "excesos", para dejar en claro que lo importante es la cerveza?

¿Cuántas veces se puede demostrar, por otra parte, sin cansarse a uno mismo, sin perder la potencia expresiva, la misma tesis? ¿Cómo sería una literatura en la que todos los escritores se uniformaran de pronto bajo el mando de Tabarovsky para relatar la suspensión del relato?

Tabarovsky es consciente de estos callejones sin salida a los que conducen sus propios argumentos pero en ningún momento alcanza a darse cuenta de que quizá haya algo que falle en alguno de sus dogmas iniciales, que quizá haya algo equivocado en ese formalismo de superficie que sólo alcanza a ver la cáscara más externa de la literatura, sin preocuparse por lo que *dice* el lenguaje en cada caso.

Así, sólo se le ocurre proponer para la literatura argentina una suerte de fuga hacia adelante: "¿Qué hacer con Libertella, Fogwill, Aira? Hay que correrlos por izquierda. Hay que demostrar que la

literatura de Libertella es poco hermética, que la de Fogwill es poco sociológica, que la de Aira es demasiado lenta."

Pero el problema, por supuesto, es que después del cuadrado negro de Malevich no puede hacerse otro cuadrado *más* negro; después del mingitorio de Duchamps no puede hacerse el bidet y la ducha. Del mismo modo tampoco se puede hacer una literatura *más* hermética que la de Libertella ni *más* banal que la de César Aira.

Llegamos al fondo de la cuestión (como diría Pizarnik, queremos ir nada más que hasta el fondo): los formalismos, por mucho que se afanen, no alcanzan a dar cuenta de la complejidad de los posibles mundos literarios. Es decir, ninguna lista de afirmaciones o rechazos hechos "en general", ninguna selección de elementos formales puede separar bandos entre lo que "realmente vale la pena" en literatura y lo que debería descartarse. Tabarovsky, que se ríe de los talleres de "corte y confección", en donde se practica el cuento con principio, nudo y desenlace, nos propone con la misma ingenuidad su propio cursillo de "alta" costura: donde decía relato lineal, debe decir relato no lineal; si antes se preocupaban por la trama, ahora despreocuparse; si trataban con esfuerzo de construir lo mejor posible a sus personajes, tratar con el mismo esfuerzo de construirlos *mal*. Sobre todo, no olvidar omitir algunas ligaduras de verosimilitud, para competir después con los demás chicos malos a ver quién hizo más sabotajes al verosímil literario. Y ahora sí que somos todos buenos escritores, y además "de vanguardia".

¿No percibe Tabarovsky acaso que hay algo aquí que se escapa? ¿Puede creer verdaderamente que la literatura es tan fácil?

¿No habrá ocurrido en cambio en la historia de la literatura que bajo la forma del relato lineal se han escrito obras maestras y obras detestables y que bajo la forma del relato no lineal se escriben *igualmente* obras maestras y obras detestables?

Lo que se escapa, lo que queda afuera de todas estas intercambiables preferencias formales es nada menos que lo único que verdaderamente importa, el elemento asquerosamente antropomórfico que Tabarovsky no menciona ni una vez en su libro, la palabra tabú de los formalistas: el talento literario.

Henry James sostenía que lo único que debe concederse a un escritor es su tema. Pero se puede ser bastante más generoso y dejarle también la elección de sus armas formales, porque justamente la "culpa" o el valor de lo que escriba nunca dependerá de estos elementos disponibles al alcance de todos, del mismo modo que la astucia de una partida de ajedrez no depende de los movimientos de apertura que pueden aprenderse de los manuales. Las desventuras del formalismo ya tuvieron en 1930 una formulación precisa en el terreno de la matemática dada por el Teorema de incompletitud de Gödel, que

demostró que hay más complejidad en lo “real matemático” de la que puede dar cuenta cualquier lista de axiomas. Si esta limitación de los formalismos ya se manifiesta en un terreno donde el lenguaje tiene máxima precisión y la noción de verdad está bien definida, con mucha más razón podemos suponer que la complejidad de los mundos literarios, y la noción tan elusiva —histórica y temporaria— de lo que es “valioso” en literatura, difícilmente pueda ser capturada por las raquíticas dicotomías trama-no trama, relato lineal-relato no lineal, final concluyente-final abierto.

No es de extrañar entonces que el paseo de un formalista por la historia de la literatura termine en desazones y caminos cerrados, con fugas “hacia adelante” que en realidad son hacia cien años atrás, porque las variantes puramente formales en literatura tienen la misma rotación —el eterno retorno de pocos casos— que las posiciones amatorias. La complejidad de la literatura simplemente no está ahí, como la complejidad del sexo no está en el Kamasutra. Una vez más: la literatura no es tan fácil.

Pero bastaría que el formalista alzara los ojos y prestara por una vez atención a lo que *dice* el lenguaje, para encontrar una dimensión de experimentos e innovaciones, no necesariamente formales, que ha recorrido la historia de la literatura a la par de las novelas sin la letra *e* y de los monólogos sin puntos aparte. Doy unos pocos de una legión de ejemplos, con la esperanza de que alguna vez, en alguna discusión de literatura, se amplíe la noción de “experimento” más allá de lo formal.

En *El cuarteto de Alejandría* Lawrence Durrell toma inspiración de la teoría de la relatividad y escribe una novela en la que la rotación de puntos de vista no sólo modifica el sentido de la trama, a la manera de *En el bosque*, de Akutagawa, sino también la constitución íntima de cada personaje, el registro anterior que tenía el lector sobre cada uno de ellos. Es decir los personajes no sólo están “bien construidos” sino magistralmente sobreconstruidos, por tres y por cuatro, como prismas de facetas cambiantes. Como se ve, este experimento agrega complejidad y dificultad a la literatura, en lugar de quitársela.

En *Conciencia y la novela*, David Lodge analiza los distintos procedimientos que se propusieron en la narrativa moderna y contemporánea para representar la conciencia. En el recorrido, que parte de la narración autobiográfica o confesional en primera persona, prosigue con la novela epistolar y el estilo libre indirecto, y luego con el flujo del inconsciente en Virginia Woolf y Joyce, hay un momento de retorno al casillero uno, particularmente interesante, que Lodge analiza por separado, tomando como ejemplo clásico el caso de *El*

extranjero, de Camus. Aquí, aunque la narración es "otra vez" en primera persona hay un elemento perturbador y original: la conciencia que se revela en la narración no se corresponde con el ideal humanista de la época, hay algo de "lo humano" que falta. El formalista estricto no vería en esto sino un retroceso, la repetición de un esquema "superado". Sólo en lo que expresa el lenguaje, en lo que intenta representar, y contra la sensibilidad de una época, se revela la originalidad de la variante.

Una derivación extrema de esto mismo es lo que yo llamaría el "efecto Céline", el ejercicio alegre y desembozado de la violencia y el poder sobre alguien más débil, narrado también en primera persona. (Un antecedente notable de este efecto de crueldad es el relato *El mal vidriero,* de Charles Baudelaire). El experimento —cuando no se trata de la expresión auténtica y espontánea de un impulso fascista— consiste en presentar una víctima frágil, protegida por la civilización y las buenas conciencias, por la ideología en boga o por cualquier criterio instalado de corrección política, y a continuación ensañarse con ella desde la primera persona para provocar el efecto de perturbación, la agitación del mal, en la conciencia del lector. En *Viaje al fin de la noche* esta violencia a carcajadas la ejerce el narrador protagonista sobre los negros en África a su mando y en otros de sus textos el blanco preferido son los judíos. Es una línea que recorre toda la literatura contemporánea, desde *Lolita,* de Nabokov, o *Los destructores,* de Graham Greene, hasta *El niño proletario* de Lamborghini, con impostaciones de toda clase de sadismos y psicópatas.

Henry James y un experimento en la trama: ya mucho se ha dicho sobre la apropiación del estilo indirecto libre por parte de Henry James. Pero hay un segundo experimento no declarado en su obra que tiene que ver con el desplazamiento de la trama (y no su desaparición) al plano de las conjeturas. Es decir, James incorpora una nueva dimensión de complejidad al intercalar en la serie de hechos y entre las líneas de diálogos de lo efectivamente dicho los pequeños infiernos de vacilaciones, tanteos, arrepentimientos que urden por detrás, como en las novelas policiales, las tramas paralelas de todas las otras posibilidades en juego.

Otro procedimiento posible, que ya mencionamos al hablar de Gombrowicz, y que ensayaron también Goethe, Thomas Mann, Sartre y tantos otros, es la revisitación de temas o géneros tratados en una época lejana o supuestamente agotados, para revivirlos a la luz de la sensibilidad y la escena contemporánea, o con una aproximación

original.

Hay finalmente, de manera simétrica a esta mirada hacia atrás, una clase de innovación continua y más discreta en la historia de la literatura, que no hace tanta alharaca de sí misma, y que yo llamaría la “ampliación del campo de batalla”: la incorporación a la esfera de lo literario de registros y temas que no habían sido tratados hasta entonces. Esto supone a veces la creación de géneros nuevos, como fue en su momento la ciencia ficción, a veces el tratamiento pionero de un tema tabú, como en los primeros relatos abiertos sobre la homosexualidad, pero también fusiones novedosas de géneros, como en *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero*, de Oliver Sacks, o modos de ver infrecuentes: la enajenación doméstica de los personajes femeninos de Clarice Lispector, o el personaje con rasgos autistas de *El curioso incidente del perro a medianoche*, de Mark Haddon.

Ninguno de los procedimientos que mencioné hasta aquí requirió suprimir o descartar nada, sino que por el contrario representan en cada caso una ampliación, o un grado de mayor complejidad en la literatura. Ninguno de estos experimentos requirió tampoco perforaciones ni “luchas de clase” contra el lenguaje —lo que fuera que eso signifique— ni necesitó tantos alardes programáticos. Y al revés de lo que plantea Tabarovsky, si uno da una mirada a la historia de la literatura y pone también sobre la balanza esta clase de contribuciones, las innovaciones puramente formales son apenas una pequeña parte, no necesariamente la más interesante, ni tampoco la más radical, de lo que ha significado “lo nuevo” en el estado del arte.

Aun así, entre todas mis oposiciones, hay una parte que sí comparto del planteo general de Tabarovsky y es la de sostener una actitud de defensa y búsqueda de criterios de originalidad para la narrativa contemporánea, la actitud que en su libro se expresa como “el deseo loco de cambio” frente al “lloriqueo del ya no se puede”. Y es que la tesis de que en literatura “ya está todo hecho”, con su consecuencia de textos pálidamente paródicos y repetitivos tuvo también su momento aplastante de auge entre los escritores jóvenes de los años 90. (Como detalle simpático de época recuerdo que en un encuentro de narradores en Villa Gesell, cuando quise sostener un argumento a favor de la originalidad, uno de los asistentes particularmente “entendido” en literatura comentó que cada vez que escuchaba la palabra originalidad le daban ganas de sacar un revólver.)

Sin embargo, a diferencia de Tabarovsky, yo creo que la búsqueda de originalidad debe orientarse sobre todo más allá de lo puramente formal, justamente al territorio de lo que no puede ser capturado y

convertido en recetas, en imperativos de época, en principios enunciables, en dicotomías vacías del tipo lineal-no lineal, muy útiles quizá para organizar capillas y grupos de autoayuda literarios, pero impotentes para dar cuenta de la variedad de mundos y calidades en literatura.

A la vez, creo también que el concepto de originalidad debe diferenciarse cuidadosamente del concepto de "lo nuevo", sobre todo cuando se ha echado a rodar recientemente la curiosa teoría de que lo nuevo, por sólo ser nuevo, es lo "bueno". Lo original es en todo caso la siempre pequeñísima parte de lo nuevo que puede medirse en profundidad, en brillantez, en maestría, en astucia, con la suma de lo escrito en el pasado. Lo nuevo, por su parte, debe someterse, como todo lo ya escrito, de un modo u otro al ejercicio de la crítica: yo, por lo menos, no creo en máquinas perpetuas y perfectas de avance en lo literario y tengo cierto escepticismo, posiblemente heredado de la ciencia, por los movimientos artísticos que no proponen a la par de su programa una metodología crítica para diferenciar lo trivial de lo interesante.

Vayamos, finalmente, al recorrido de Tabarovsky por la narrativa argentina contemporánea: Tabarovsky evoca un primer período de oro en los 80, en el que un grupo de escritores (Libertella, Fogwill, Aira) impusieron un contra canon "totalmente novedoso para entender la literatura argentina". En la nueva "instauración por desplazamiento" quedarían incluidos también Osvaldo Lamborghini, Néstor Sánchez, Puig, Copi y más tarde Perlongher, Viel Temperley y "con mucha voluntad y viento a favor", también Saer. La constitución de ese nuevo canon habría implicado "un antes y un después, un corte epistemológico que incluso sirvió para erosionar (ya que es imposible de derrocar) al Gran Canon Nacional: Puig sirvió para cargar contra Borges, Lamborghini contra la derecha literaria y Néstor Sánchez para crear una nueva tradición urbana post-arltiana."

Inmediatamente después, observa, el grupo de escritores de *Babel* "adoptó el contra canon y lo estableció como canon *tout-court*". La vida literaria tan a la sombra de Libertella, Fogwill y Aira, comenta Tabarovsky, fue difícil, "pero ellos también salieron airosos." (Sobre todo airosos, cabría agregar.)

A esta altura, continúa Tabarovsky, algo era evidente: "la literatura del café con leche había sido evacuada. La decadencia del realismo ramplón, de las herencias de Cortázar y Sabato, de la novela histórica convencional, era el dato sobresaliente y bienvenido de este estado del mapa. Pero la reacción no tardaría en llegar. Para ir al grano: se buscó salir de Puig-Lamborghini-Néstor Sánchez-Libertella-Fogwill-Aira-Guebel para reinstalar el café con leche. Increíble pero real."

La primera ola de esta reacción habría llegado con los "jóvenes mediáticos". "Mezclando la jerga del rock con influencias que van de Soriano al realismo sucio y propagando la curiosa certeza de que entre el periodismo y la literatura hay un sólo paso, hasta mediados de los 90 la reacción provino de un grupo de escritores más o menos jóvenes, que hacían de la famita personal su tema literario." "*Mediáticos*, en el sentido de que es casi imposible separar sus textos de la construcción de su imagen pública, porque ellos mismos planteaban algo así como "no lean mis textos, lean mi actitud". "Jugando a la lengua de la neovanguardia pop, su literatura —por algunas horas— hasta pareció desafiante y altanera (en términos de marketing fue lo que se llama una estrategia agresiva: un producto nuevo que no busca ocupar un nicho vacío sino lisa y llanamente crear un nicho nuevo). Los jóvenes mediáticos fueron la cara visible del nuevo mercado literario que se estaba creando en la Argentina de los 90."

Varias cosas hasta aquí: es muy curioso que en la discusión de nombres y tendencias un seguidor de Derrida y Foucault, como es Tabarovsky, no haga el mínimo ejercicio de deconstrucción para preguntarse por qué están los que están o cómo aparecieron los que aparecieron. Como dije al principio, es imposible entender el posicionamiento de escritores en la escena literaria de los 90 sin incluir en el cuadro a los medios culturales. La coraza cultural que Tabarovsky cree desaparecida en los 60 se ejerció en los 90 desde algunas revistas literarias, pero sobre todo desde los suplementos culturales de los principales diarios. El dato nuevo que Tabarovsky pasa olímpicamente por alto es que el ejercicio del periodismo cultural se transformó además en una de las pocas variantes seguras para acceder a la publicación: empezaba la era del periodista escritor.

En efecto, si uno se pregunta, desde los 90 hasta aquí, cuáles fueron los mecanismos principales que permitieron publicar por primera vez, sólo había tres. El primero y más corto fue ser editor, o bien buen amigo de un editor. Gracias a un amigo excelente publicaron sus primeros libros en Sudamericana, uno tras otro, todos los escritores que se nucleaban en la revista *Babel*.

El segundo método, apenas más largo, fue el ejercicio del periodismo cultural en algún medio importante. Otro recuerdo simpático de época: cuando los escritores del taller de Abelardo Castillo decidieron publicar por sí mismos sus primeros libros y los llevaron a la redacción de uno de estos suplementos, los competidores en ciernes que se dedicaban al periodismo los miraron con lástima y les explicaron que se habían equivocado, porque habían "empezado al revés".

En una variación de la frase *zen*, la novela no llegaba cuando el artista estaba preparado, sino cuando su firma estaba instalada. Uno

de los periodistas-escritores beneficiados lo explica con toda claridad en un artículo *on line*: “A mí mismo cuando trabajaba en un medio masivo me publicaron dos libros y realmente sería muy ingenuo si creyera que no medió en la decisión de los editores el cálculo marketinero de que un autor “con firma” en la prensa iba a vender más que uno ignoto.”

¿Pero qué le quedaba al escritor que no estaba adentro de este mundo de redacciones y editoriales, que no era amigo de editores ni tampoco periodista, sino “sólo” escritor, escritor a secas? Le quedaban los concursos literarios. Despreciados, o puestos en duda, y con todas sus posibles fallas, el mecanismo de los premios literarios probó ser, en el señalamiento de nuevos autores, mucho más abierto y democrático que la circulación de favores y favoritismos en el mundo cultural y permitió oxigenar desde afuera ese “adentro” de capillas enfrentadas.

Por supuesto, estos escritores que llegaban desde el llano tuvieron que competir con un *establishment* en que cada uno de los periodistas-escritores, editores-escritores y académicos-escritores tenía su cuota de poder, lo que les permitía no sólo “aparecer” en forma más notoria y regular, sino también fabricar la coraza cultural de sus propios libros.

Lo que Tabarovsky no dice en su composición es que los “babélicos”, *exactamente igual* que los “mediáticos”, compartían esta característica que explica por sí sola bastante sobre los posicionamientos de los 90: eran todos escritores con espacios de poder.

En cuanto a la teoría del “gesto” (“no lean mis textos, lean mi actitud”), hasta donde yo recuerdo fueron los jóvenes babélicos los primeros que la propiciaron. La teoría del gesto es parte de la coraza cultural, sobre todo cuando el experimento es el de la banalidad y debe “avisarse” de algún modo, por afuera, que esa banalidad es deliberada y hay que leerla en realidad como sofisticación del autor. Es exactamente lo que hace Tabarovsky, cuando declara en los diarios que su novela es “la pavada total”, pero la acompaña con un libro entero de soporte filosófico, donde trata de demostrar que la “pavada total” es el programa literario más revolucionario que puede imaginarse.

En la práctica de los 90 el “gesto” servía sobre todo para señalar la lectura deseada entre todas las posibles, para quienes no tenían, como escritores, posiblemente, la confianza suficiente en lo que expresaban por sí mismos sus textos. A la vez el “gesto” requiere, por supuesto, una presencia dominante y continua en los medios, para que pueda ser visto y propagado: no es de extrañar que esta teoría se haya afianzado entre los escritores cercanos al periodismo. En todo caso los jóvenes mediáticos sólo dieron después el paso de reducir el “gesto” a la

imagen pública. Pero fue apenas una diferencia en el tamaño de las fotos.

Por otra parte: babélicos y mediáticos eran *ambos* caras visibles del "nuevo mercado literario de los 90", en el nicho nuevo y algo absurdo de "los jóvenes", lo que no significa en principio nada ni a favor ni en contra, porque hace diez años, tal como ocurre ahora, en el mercado había *de todo*.

Pero volvamos a la cuestión estética de fondo: lejos, muy lejos de haber sido barridos debajo de la alfombra, varios de los escritores preferidos de Tabarovsky continúan en pleno ascenso. (Pleno ascenso por otra parte en todo lo que Tabarovsky dice despreciar: la valoración de la academia, la creación de un público, las notas de tapa en los suplementos culturales). El mismo Tabarovsky reconoce que quizá les haya ido incluso "excesivamente bien". Lo que en realidad irrita y desconcierta a Tabarovsky es que en la "sucesión" aparezcan otros escritores que prefieran escribir de una manera totalmente distinta, sin tenerlos en cuenta. En uno de sus arranques de fervor religioso, Tabarovsky parece creer por ejemplo que César Aira es en la literatura argentina algo así como el nuevo Mesías, un terremoto definitivo, y no puede entender cómo, después de Aira, puede haber gente tan ciega, estúpida, o cínica como para pretender escribir pasándolo por alto, "como si nada hubiera ocurrido". En su propia miopía de fanático, ni siquiera contempla la posibilidad de que haya escritores quizá tan inteligentes como él mismo que después de leer las cien mil novelas de César Aira permanezcan ateos y pasen de largo, sin animosidad, sin necesidad siquiera de "reaccionar" de un modo u otro, para dedicarse a búsquedas propias que les resulten intelectualmente más estimulantes —y difíciles— que la repetición de la banalidad y a otros temas distintos de la guerra entre gimnasios y los funerales de avispas.

Igualmente, vale la pena detenerse un momento en el caso Aira porque si es verdad que, tal como observa Saer, hay en la actualidad un fenómeno de religiosidad popular en torno a Borges, no falta tampoco demasiado para la capillita en Flores, con procesiones de rodillas.

El caso Aira tiene que ver, en parte, por supuesto, con el hormigueo incontrolable que periódicamente siente una parte de nuestro mundo cultural, en la que se enrola Tabarovsky, por librar "juegos de guerra" contra Borges. Tuvimos así, en lo que parece una imposibilidad crónica para pensar más allá de las deprimentes oposiciones del tipo Boca-River, los desafíos Borges versus Walsh, Borges versus Puig, y ahora Borges versus Aira.

No hace falta decir que César Aira no tiene la menor parte de culpa en esto. No tiene la culpa de que un periodista en general escéptico e

inteligente le haga una pregunta sobre cine y ante su respuesta "el cine es la resta de las artes" caiga fulminado de admiración; ni que a continuación registre en éxtasis que Aira en verdad no piensa (como todos los mortales) sino que "le sucede pensar".

Sin embargo creo yo que hay algo más que se expresa en este "previo fervor", en la coraza cultural convertida en acorazado, y que ese algo más es una razón de época. César Aira es el lago de Narciso en que se mira el posmodernismo enamorado de sí mismo. Ya sabemos que la estética posmoderna prefiere rutinariamente, como un automatismo incorporado, lo inacabado sobre lo concluido, lo aleatorio frente a lo determinado, la vacilación frente a la afirmación, lo declinado frente a lo sostenido, lo superficial frente a lo profundo, lo fragmentario frente a lo completo. César Aira les da todos los gustos y ningún disgusto.

Quizá lo más notable sobre la admiración de sus fieles es que nunca se expresa como una admiración concreta, por uno u otro libro en particular, sino que es siempre un elogio abstracto (más aún, como parte del chiste algunos de sus seguidores están dispuestos a reconocer que mirados uno por uno todos sus libros son malos, pero que lo que importa es el "gesto" de corregir uno con otro, la fuga hacia delante, el *movimiento*). Bien mirada, esta admiración abstracta "escriba lo que escriba" no es más que el reconocimiento agradecido y feliz de los rasgos estéticos que se prefieren y comparten, de la misma manera que un padre encuentra bonito al bebé que se parece a sí mismo. Es por esta consonancia de simpatías íntimas que se explica la devoción sin críticas, cercana a lo religioso, que despierta su obra.

Entre los incrédulos, entre los inmunes, escuché mencionar a veces, para explicar el caso Aira, la fábula del traje del emperador. Pero en ese relato, cuando el cortejo avanza a la vista de todos, el rey engañado no sabe que está desnudo. César Aira, en cambio, no deja de advertir a los gritos, libro tras libro, que no tiene ropas, pero el cortejo lo lleva igualmente en andas porque es esa desnudez lo que más admiran.

Volvamos ahora por última vez al libro de Tabarovsky. En su relato sobre las desventuras recientes de la literatura argentina, y después de los jóvenes mediáticos, Tabarovsky anuncia el capítulo más negro, "lo peor". "Otro monstruo estaba por nacer: los *jóvenes serios*". "Ya no el mundo pop con sus excesos, su frivolidad, su ligereza; sino ahora la seriedad, el rigor, la sobriedad".

En uno de los párrafos siguientes revela a los culpables de esta catástrofe máxima: Pablo de Santis, Leopoldo Brizuela, Marcelo Birmajer, yo mismo. "Quien lea cualquiera de sus novelas o cuentos no encontrará allí exceso alguno, ningún despilfarro, ningún momento de incomodidad, nada que lastime; en ese mundo no hay lugar para la

violencia, para el conflicto, ni siquiera para el error". "La de los jóvenes serios es una vuelta a la literatura entendida como *belles lettres*; una literatura en nombre del bien, de lo justo, de lo bello. Es una vuelta a la literatura de ideas, hecho casi elogiable hoy en día, si no fuera porque las ideas que vuelven son las más remanidas, las más convencionales: el *mainstream* a full".

Algo más atrás habla de una supuesta "cruzada conservadora" y dice: "allí reside la calamidad estética de su éxito cultural: en proponer la reinstalación de lo más retrógrado de la tradición literaria argentina". Algo más adelante agrega todavía: "los jóvenes serios proponen *el regreso de los muertos vivos*".

En fin: películas de terror, cruzados, calamidades… sólo faltó la metáfora sobre los cuatros jinetes del Apocalipsis.

No tiene mucho sentido, por supuesto, ejercer aquí una defensa de estéticas, sobre todo porque siempre creí que los libros, los ajenos y los propios, deben defenderse solos. En todo caso, sólo le señalaría a Tabarovsky que lo que en su relato aparece como sucesivo, en realidad existió —y todavía existe— como simultáneo. Los "jóvenes serios", cuando éramos realmente jóvenes, publicamos nuestros primeros libros a la par de los babélicos y los mediáticos: estamos todos escribiendo desde hace más de veinte años. Lo que Tabarovsky registra en sucesión supongo que es cierta atención pública, con más o menos luces, sobre unos y otros. Es decir, una cuestión de centimil, y de "famita personal", que es lo que —se supone— él más despreciaba, y no debería ocasionarle tantas rabietas. Pero no deja de ser interesante —y revelador— que Tabarovsky nos inscriba en tercer lugar, como si hubiéramos aparecido mucho más tarde. Aunque tenemos menos en común en el plano estético de lo que él supone, hay algo que sí compartimos los cuatro y es que preferimos un camino más largo y silencioso: el de abstenernos de participar en juegos de poder o en grupos de choque literarios. El de dejar que nuestros libros hablen por sí mismos, sin tantas corazas culturales, "gestos" e ingenierías de imagen.

Tabarovsky cierra su ensayo afirmando que el sitio de su "literatura de izquierda" es un *sin lugar* y desde ese sin lugar se autoproclama para un ideal estoico: él es, o quiere ser, "el escritor sin público". Muy impresionante. Sólo que apenas puso punto final a esta frase ya estaba recorriendo todas las redacciones y los estudios de televisión con su "literatura de izquierda" bajo el brazo, buscando el mayor lugar posible, la máxima difusión, en una rutina idéntica a la de sus colegas, armada por la gente de prensa de Sudamericana.

El pequeño alboroto que causó hablando mal de éste y peor de aquél prueba que su estrategia publicitaria fue todo un éxito, y que también en el mundo cultural el escandalete siempre paga. No me

cuesta nada imaginarlo ahora de vuelta al hogar, en el reposo del guerrero, soplando satisfecho de sí mismo su taza de café con leche.

3- Véase“Consideraciones de un ex político”, en estemismo libro.

PRIMERA PERSONA

CONSIDERACIONES DE UN EX POLÍTICO

Toda selección de un registro, un tema, un título, induce una correspondiente distorsión, un campo magnético que orienta y trata de arrastrar las limaduras del pensamiento en una sola línea. Sobre todo cuando el tema toca la política. Sobre todo si la política y sus violencias han sido herencia de familia y una parte casi congénita de la vida de uno. Éste es mi caso, y si dejara a la memoria librada a sí misma en “modo político”, armaría demasiado rápido un cuadro que tendría seguramente como punto de partida de adecuado simbolismo una noche de 1976, poco antes de que yo cumpliera catorce años, en que mi madre, llorando de impotencia, quemó buena parte de nuestra biblioteca en el patio de atrás de mi casa. Seguiría luego, inevitablemente, con las peripecias de mi propia militancia, todavía en dictadura, el recuerdo de reuniones clandestinas, la casa de una novia a la que se me negó para siempre la entrada, la rítmica alegría de las marchas, la lectura absorta de Marx, Hegel y Sartre, las grandilocuentes asambleas universitarias. Pero todo esto, aunque verdadero, no deja de ser apenas reconocible. Porque una vez armado este cuadro, y para volver al principio, ¿qué ocurre si dejo saber que en esos mismos años de vehemente izquierdismo, con idéntica pasión y perseverancia, yo me entrenaba como jugador de tenis casi profesional en uno de los clubes más exclusivos de mi ciudad? Como se ve, a la vida no sólo le gustan las simetrías, sino también los escándalos. ¿Qué queda de este relato “político” si se le restituyen y se le superponen todas las otras capas que la memoria dejó de lado, las múltiples vidas paralelas que todos ensayamos? No sólo la de tenista, en mi caso, sino también, y al mismo tiempo, un largo y penoso intento en el mundo de la música, la trama familiar, los veraneos, los bailes de quince, el colegio, la Cultural Inglesa, los ciclos de cineclub y, como otra línea constante y heredada, una manera bastante fanática de leer y los primeros cuentos propios bajo la mirada atenta de un padre escritor.

Éste es el problema de todo intento “sociológico” de establecer una correlación entre una época política y sus escritores: los hechos políticos, aunque hayan sido devastadores (y lo fueron), aunque parezcan invadirlo todo, aunque toquen e incluso destrocen en

algunos casos la vida personal del escritor, son siempre sólo una parte. La vida no es tan mezquina, no se deja apresar por un solo lado. En la metáfora de Goethe es un árbol y los árboles crecen en todas direcciones. Más aún, la obra de un escritor suele corresponderse mucho más con obsesiones íntimas, con los repliegues y singularidades de su vida privada, con búsquedas anacrónicas o librescas, con afanes experimentales, o con las aventuras de la imaginación, antes que con los signos obvios y ostensibles de su tiempo.

Aun así, aun cuando no tenga sentido inferir o "explicar" la obra de un escritor por las coordenadas políticas o sociales de su época (sería, además, muy descortés, porque a nadie le gusta ser "típico" en ningún sentido), hay otra indagación mucho más modesta que sí puede hacerse y es la de preguntarse cuáles son, en el credo literario de un autor, los elementos que derivan de su formación ideológica o de su exposición a una determinada época política. En mi caso, hasta qué punto la inmersión en la biblioteca de una generación anterior, los años de persecución y una militancia bastante prolongada dejaron su secuela en mi concepción de la literatura.

En este sentido, un primer elemento que me parece reconocer es la convicción de que las ideas no son enunciados abstractos o figuritas intercambiables, sino que tienen su áspera terrenalidad y piden cuentas. La confrontación entre esta clase de idealismo y la realidad —aunque casi nunca en clave política— es muy frecuente en mis textos.

Un segundo dato, bastante obvio, es que no puedo pensar en la historia argentina reciente sino como una tragedia. Esto —si bien no excluye necesariamente el humor— me inhibe de ciertos tratamientos paródicos e incluso frívolos que dieron al tema otros escritores de mi generación. Por otro lado, también me parece agotada la tradición opuesta del relato "testimonial". Justamente por eso, porque hay una tradición importante agotada, creo que el problema de cómo abordar hoy lo político en la ficción es uno de los más difíciles e interesantes que uno puede plantearse. Yo intenté mis propias respuestas en los cuentos "Infierno grande" y "Retrato de un piscicultor". Por supuesto, el problema es todavía más difícil si uno se propone una novela abarcadora de todo el período; documentos minuciosos sobre nuestra historia reciente, como *Todo o nada*, de María Seoane, dejan ver lo magnífica que podría ser la recompensa.

Pero quizás el elemento más importante, el sello de mi formación marxista, es el de la racionalidad. Desde la argumentación clásica de Marx sobre la necesidad histórica del socialismo, basada en la irracionalidad del modo de producción capitalista, hasta la idea de vanguardia intelectual para la praxis política, todo el proyecto

marxista, si se lo mira bien, puede ser entendido como el intento de sobreponer una determinada forma de racionalidad a la vorágine de fuerzas del desarrollo social. Éste es el factor que en la dorada teoría diferenciaba a la revolución socialista de todas las revoluciones y revueltas anteriores: que con el fin de la lucha de clases, por primera vez los hombres podrían hacer entrar en razón al desarrollo económico, cerrando para siempre el capítulo de las necesidades materiales. En la frase resonante de Engels, acabaría así la prehistoria del hombre.

La interpretación más vulgar de la historia posterior infiere de la caída del Muro y del fracaso del modelo de socialismo soviético no sólo la ruina filosófica del marxismo, sino también la inhabilitación en general de la razón y de todo sistema filosófico para dar cuenta de la realidad. Sobre lo primero hay que decir que juzgar al marxismo por los destrozos de Stalin y la burocracia soviética parece tan injusto como culpar a Cristo por la Inquisición, o cargar en la cuenta del pobre Freud a las psicólogas de *Para Ti*.

Sobre el tiro por elevación a la razón, vale la pena detenerse un poco más. El esquema de la crítica es siempre igual y se ha convertido en un lugar común de nuestra época: parte de la afirmación de que la razón humana es limitada (lo cual, por supuesto, es cierto y tan novedoso como que, por ejemplo, los hombres son mortales, o que agitando los brazos viento en contra uno no remontará vuelo) y a continuación se deshace de toda la historia del pensamiento haciendo pasar esta limitación por impotencia. Pero la limitación, como protestó exhausto Casanova, no tiene nada que ver con la impotencia. El error, sobre todo, está en considerar a lo racional como un conjunto acabado e inmutable de operaciones lógicas, una especie de tabla definitiva de silogismos; en una palabra, confundir a la razón con la parcela que utilizan, sobre todo, los matemáticos y los científicos. Pero ni siquiera en estos dominios la razón es algo acabado y rígido: así, por ejemplo, Lobachesvsky, al negar el quinto postulado de Euclides, no sólo expandió la geometría, sino también la razón matemática, y en la física contemporánea dar un modelo adecuado para el mundo subatómico equivale a encontrar una lógica suficientemente elástica para explicarlo. De la misma manera, la inteligencia artificial es una reflexión en segundo grado de la razón sobre sus modos de operar y también la psiquiatría puede verse como una indagación de la razón sobre sus vértigos y sus desequilibrios.

Lo que se deja invariablemente de lado es que la racionalidad, como cualquier otra facultad humana, se fue desarrollando en los hombres a lo largo del tiempo, en permanentes conflictos y demarcaciones e incluso, a veces, en paradójicas alianzas con la irracionalidad. La página de Nietzsche sobre la formación de la lógica

en la mente humana como resultado de la supresión brutal de matices, de simplificaciones primitivas e igualaciones instintivas, necesarias para la supervivencia pero fatalmente “ilógicas”, deja ver por un momento el insospechado dramatismo que hay detrás del *modus ponens* y las huellas de bestialidad en el Teorema del resto. Así, la racionalidad es un proceso. Para usar una palabra muy vieja, es un proceso dialéctico, que avanza entre contradicciones, errores, aproximaciones sucesivas, límites difusos, falseamientos y teorías siempre precarias, siempre provisorias, en la tierra de nadie de la realidad.

Esta digresión no es un apartamiento del tema: el posicionamiento frente a la racionalidad en esta época de crisis tiene sus consecuencias en la literatura contemporánea. A diferencia de las religiones, que resisten impávidas el silencio eterno de Dios, el pensamiento, mucho más huidizo, ante la primera grieta en lo racional se fuga a la irracionalidad o al desánimo. Y del mismo modo que de la crítica justa a la razón positivista del siglo XIX nuestro fin de siglo parece sacar como extraño corolario el retorno de los brujos, y que del estancamiento del psicoanálisis brotan las flores de Bach y los manuales de autoayuda, así también en la literatura de la crisis de los grandes relatos históricos y el derrumbe de las sucesivas *Imago Mundis* se salta, con sospechosa rapidez, al módico recetario del posmodernismo. Una de las respuestas mecánicas de la desconfianza en las grandes síntesis y los intentos maximales de la literatura es el refugio en la minimalidad. Esta literatura de intención minimal puede ser vista, en cierto modo, como continuación de la obra de Hemingway, con la variante de que no siempre se diferencia entre la punta del *iceberg* y un cubito de *vermouth.* Más allá del minimalismo, hay otros elementos muchos más extendidos y recurrentes, que configuran una auténtica retórica de “lo contemporáneo” y que casi permitirían escribir un manual de instrucciones para la novela moderna. (Es la vieja paradoja del tiempo: aunque a nadie le conviene reconocerlo, hay también a esta altura una forma clásica y tradicional de hacer literatura “moderna”.)

La nueva retórica parte de una no muy novedosa opinión escéptica: la de que en literatura, esencialmente, “está todo dicho”. Desde este enfoque —como ya analizó Thomas Mann hace casi cincuenta años— la creación esta condenada a dos vías muertas: la parodia y la repetición. La repetición, en nuestros días, lleva el nombre más prestigioso de “intertextualidad”. La parodia suele ser parodia de género, con llamadas constantes al lector para que no sea bruto y aprecie el ingenio y las dotes de arquitecto del autor. También hay un folclore para los personajes: el héroe debe ser duro, marginal, sarcástico o, mejor todavía, directamente cínico. Nada lo turba: mata

con desgano, se inyecta heroína con aburrimiento, hace el amor con una sola mano. Pero si miramos con atención: cinismo, frialdad, parodia, intertextualidad, literatura en segundo grado, autorreferencia, aburrimiento, ¿qué es lo que hay de común en estos elementos? Un único terror por no dejarse sorprender, por no quedar nunca más al descubierto. Al que no cree, por lo menos, nadie lo tratará de ingenuo, al que nada afirma nada se le podrá refutar. Del mismo modo, la parodia no puede ser parodiada ni la intertextualidad vuelta a mezclar. Nuestro fin de siglo, con un reflejo de mano escaldada, busca refugio en los estados terminales del escepticismo. ¿No es conmovedor el aire paternal y “avisado” con que estos autores nos recuerdan cada tres páginas que lo que estamos leyendo es “sólo” ficción? Incluso de esta mínima credulidad temporal —la lectura—, sin duda para nuestro bien quieren salvarnos. Pero el escepticismo, como posición, es tan inatacable como estéril, y en el dominio de la literatura, está a la vista, conduce rápidamente a caminos cerrados.

La pregunta natural, llegados a este punto, es la de si existe o, al menos, si puede vislumbrarse otra opción. En gran parte, mi novela *Acerca de Roderer* es una reflexión sobre esta pregunta, sobre la posibilidad o imposibilidad de reinstalar una visión prometeica en esta época de pactos fáusticos. Esto equivale, en el fondo, a preguntarse si es posible refundar el entendimiento sobre una nueva forma de racionalidad, más amplia, más sutil, más potente. Sin detenerme en la búsqueda filosófica de mi personaje, sí quiero decir que uno de los ejemplos que tuve más presente para imaginar cómo podría ser esta nueva racionalidad fue, justamente, la misma narrativa, mirada como una forma de conocimiento.

Desde el punto de vista del escribir esta identificación entre narrativa y racionalidad no es nada demasiado extraño. Significa simplemente concebir cada obra como una trama en desarrollo de personajes, situaciones, relaciones, posibilidades, ocultamientos; como un organismo con leyes íntimas que se pone en marcha y que el transcurso de la lectura (de la escritura) permite conocer. Este conocimiento es de un tipo peculiar, aunque puede aparecer bajo las formas más diversas: como un nuevo ordenamiento de los hechos y las apariencias, una segunda coherencia más profunda; como una figura sumergida que se va haciendo visible; como una luz inesperada que alumbra todo lo que se había dicho y le otorga otra significación, o también, como una tensión mantenida a lo largo del texto y no necesariamente resuelta, un aire de extrañeza o de ambigüedad que sugiere algo más de lo que se dice, una alteración de valores, una mirada particular que permite ver de otro modo. En todos los casos —y esto es lo característico— representa una revelación, en las dos acepciones posibles: es lo que la obra tiene para decir de sí, lo que la

justifica y le da sentido, lo propiamente literario que se revela, y al mismo tiempo resulta (si todo salió bien) una revelación a los ojos del lector, algo no previsible para el entendimiento de acuerdo con los datos iniciales, algo que no se podría haber deducido únicamente con las leyes de la razón, o de lo habitual, pero que se impone y convence por imperio de otras leyes —seducción, sugestión, belleza, verosimilitud, consistencia, necesidad, etcétera— que constituyen, actuando en conjunto, una "razón literaria" propia de cada obra.

Ahora bien, reconocer a la narrativa como una forma peculiar de conocimiento significa reconocer un proceso histórico de permanente invención, variación y agotamiento de recursos, mecanismos, efectos, teorías, retóricas, géneros, modas, etc. Significa, sobre todo, distinguir en la marea de obras todo lo que ya ha sido revelado, lo que efectivamente "está dicho". Desde este punto de vista la obra debe poner a prueba su revelación a los ojos de un lector que lo hubiera leído todo. Dicho de otro modo, dicho como un programa: debe escribirse contra todo lo escrito.

Claro está que "escribir contra todo lo escrito" se vuelve más y más difícil a medida que pasa el tiempo, no sólo por la razón inmediata de que aumentan los registros probados, aumenta la extensión de lo que ha sido "tocado", se ocupan todos los resquicios, se agotan variantes, personajes, voces, temas, sino también porque se agudiza a la par el grado de conciencia de la literatura sobre sí misma, de manera que también se desgastan rápidamente los mecanismos formales, las sucesivas retóricas. Así, cada nueva obra en nuestra época tiene que debatirse contra una segunda exigencia de originalidad en el plano de lo formal: establecer su retórica propia.

Esta dificultad creciente de escribir tiene también, como un tentador escape, el abandono al "está todo dicho". Curiosamente, por dos caminos distintos, uno "externo" y social, vinculado a la época y sus desilusiones, y otro "interior", relacionado con la historia íntima de la escritura, llegamos a la misma encrucijada entre escepticismo y originalidad.

Ya sabemos —y lo hemos aprendido de un modo muy duro— que toda convicción puede ser una forma de la ingenuidad, pero al fin y al cabo de convicciones, y de alguna ingenuidad, están hechas todas las obras del hombre. El escepticismo, en tiempo de derrumbes, puede hacerse pasar fácilmente por inteligencia. Pero la verdadera pregunta de la inteligencia es cómo volver a crear.

Revista *Cuadernos Hispanoamericanos*, "La cultura argentina de la democracia a la dictadura", España, 1994.

LO QUE REPITO TRES VECES

Tuve la idea casi completa de *La mujer del maestro* mientras terminaba mi libro anterior, *Acerca de Roderer*, que me había resultado en más de un sentido difícil y agotador. En contraposición esta historia de amor y engaños entre escritores, que yo imaginaba como una inversión irónica y en clave contemporánea del triángulo maestro-mujer-discípulo de Henry James, se me aparecía como algo cerrado y atractivo, que sería leve y seguramente placentero de escribir y no me demoraría más de unos meses. Error. Thomas Mann decía que las ideas de sus novelas se le presentaban siempre bajo una apariencia engañosamente simple y que no estaba mal que así fuera, porque era esta simplicidad ilusoria lo que lo animaba a acometerlas. Noto que a mí lo que me ata para bien o para mal a una historia es haber entrevisto el final. En el caso de *La mujer del maestro* conocía el final, incluso con su última frase, pero también mucho más antes de empezar: fragmentos enteros de la trama, detalles de muchas escenas, diálogos, voces, citas. Veía por ejemplo nítidamente el principio, el momento y el lugar en que el joven aspirante a escritor conoce a esa mujer hermosa e inaccesible, fielmente casada con la persona más inconveniente: el único escritor argentino que él admira.

Me puse a escribir a principios de 1993 y terminé el primer capítulo con relativa facilidad. Siempre me propongo que el primer capítulo apunte ya, aunque sea mínimamente, a todos los asuntos principales de la novela: en este caso, además de la línea inmediata de tensión sexual, el tema de la obra inconclusa y cerrada bajo llave de Jordán, pero también la relación entre la vida privada del escritor y el mundo, las tentaciones y los peligros de los sandwichitos de los *happenings* literarios y otro tema quizá menos evidente: la lucha de una mirada todavía ingenua por encontrar lo artístico en lo real, los vasos comunicantes del cinismo y las fuerzas paradójicas de la inocencia.

En mayo de 1993 me fui a Inglaterra y tuve una inmersión profunda en la matemática; en los pocos intentos por volver a la novela pude comprobar, con un asombro algo aterrado, cómo se retiran las palabras cuando la vida transcurre en otra lengua. Pasaron dos años. Como dijo Elvio Gandolfo, sólo en literatura se puede resumir con tanta tranquilidad: pasaron dos años. En mayo de 1995 me instalé por tres meses en Tossa de Mar, un pueblito cerca de

Barcelona, donde pude por fin recuperar el rastro perdido. Escribí muy trabajosamente otros dos capítulos y, ya de regreso en la Argentina, tuve durante un largo año más una pulseada fría y exasperante con el texto hasta que logré terminar un primer borrador completo. Había sobre todo un problema cerca del final que no me dejaba avanzar. Escuché una vez a Jorge Amado decir que frente a un problema los escritores tienen en general dos soluciones posibles: una más o menos inmediata, de oficio, que permite salir rápidamente del paso, y otra siempre más oculta, siempre más lenta en emerger, pero que uno reconoce cuando por fin la ve como la única verdadera. Esto plantea una cuestión interesante de moral artística: ¿esperar siempre?, ¿esperar en casi todos los casos?, ¿no esperar nunca? El mismo Henry James se refiere a este dilema: "Cuando lo irreparable ya se ha hecho", es decir, cuando se tomó la decisión de escribir "mal" para poder continuar. Es en este sentido que yo le hago decir a uno de los personajes que la literatura es, sobre todo, vigilia. Tengo la convicción platónica de que las historias llevan en sí una forma acabada, que uno debe descubrir a partir de los fragmentos siempre decepcionantes, siempre incompletos, del texto, y que esta aproximación es la verdadera batalla que libra el escritor. No creo en los sufrimientos y tormentos de la creación, pero tampoco en la felicidad imparable de conejo. Los momentos raros de euforia que me da la literatura tienen que ver con la aparición imprevista de las piezas que faltaban en el rompecabezas, con reordenamientos súbitos en los que uno alcanza a ver lo que verdaderamente había en la historia, lo que no sabía antes de empezar. Cuando uno de los personajes habla del mito de Prometeo, reconozco mi propia emoción cuando abrí el poema de Esquilo y encontré en la primera página, esperando tranquilamente, la última ligadura que precisaba.

Durante seis meses más corregí sucesivas versiones; corregir sí me da felicidad y puedo tachar y cambiar palabras interminablemente: siempre me resultó difícil saber cuándo detenerme. En diciembre de 1997 decidí que la novela estaba lista. Habían pasado cinco años y me había mudado de casa seis veces.

Si en *Acerca de Roderer* había tratado el tema del conocimiento, en *La mujer del maestro* quise tocar esa otra forma de conocimiento que es el arte. No necesito decir que el mundo literario que describo es, obviamente, una construcción. Aun así, no creo que pueda librarme totalmente del juego de "quién es quién" en la novela. Pero sobre esto podría decir, como Jordán: "No crean todo lo que digo y mucho menos todo lo que escribo: sólo lo que repito tres veces es verdad". En *La mujer del maestro* todos los personajes son ficticios. En *La mujer del maestro* todos los personajes son ficticios.

Clarín, 11 de octubre de 1998, publicado con el título “La historia interminable”.

LA SERIE DE LOS LIBROS

Concebí gran parte de *Crímenes imperceptibles* en el avión que me traía de regreso a la Argentina en 1995, después de dos años de residencia con una beca en Inglaterra, cuando ya las islas empezaban a entrar en esa otra bruma que es la memoria y que es lo perdido. Como siempre, se me ocurrió primero el final, que sería poco recomendable que revelara aquí. Sabía que mi detective sería un lógico eminente, Arthur Seldom, que ya había aparecido fugazmente en mi primera novela *Acerca de Roderer*. Sabía que el otro protagonista, un estudiante argentino —mucho más joven de lo que yo era entonces— también se correspondería parcialmente, "sin pérdida de continuidad", con el narrador sin nombre de esa novela. Quería que la forma de analizar los hechos estuviera penetrada por la práctica matemática y que el "modo de ver" representara algo nuevo con respecto a esa otra serie cuyos términos más obvios son Dupin, Holmes, Poirot. En algún momento, dentro de la novela, se sostiene que cuando el criminal es verdaderamente inteligente, lo importante no es la investigación que pueda hacerse de los hechos hacia atrás —se le concede al asesino que habrá preparado suficientemente el crimen para no dejar cabos sueltos—, sino las trampas sucesivas que deben tenderse *hacia adelante*, el análisis de la vida posterior, "en lo sucesivo", de quien ha cometido un crimen. Esto tiene algún paralelo con los métodos de refutación en teorías lógicas y en paradigmas científicos.

En cuanto a la trama, quería hacer una novela policial aparentemente clásica que fuera a la vez un acto de prestidigitación con todas las cartas a la vista, como los actos de ilusionismo de René Lavand, a quien también convertí en personaje. Quería, también, divertirme, y volver a jugar al tenis.

La novela trata finalmente de las formas insidiosas en que conjeturas y teorías pueden moldear las vidas y los destinos de las personas o, también, de lo peligrosa que puede ser la atracción estética, la apariencia tentadora de algunas ficciones. Las teorías que se deslizan en el libro, sobre las series lógicas, sobre la psiquiatría, sobre los juegos de lenguaje, están en mayor o menor grado distorsionadas, como otras ficciones. De algún modo toda teoría es al fin y al cabo una ficción arrojada a la realidad con la esperanza de encontrar una correspondencia verosímil.

Hacia fines del año 2000 empecé a escribir los primeros capítulos. *Crímenes imperceptibles* aparecería, yo creí, como una novela por entregas en el portal educ.ar. Pero el proyecto se disolvió en el aire, como casi todo en la Argentina durante el año 2001. Decidí de todos modos continuarla, tan lentamente como fuera necesario, y aparecieron entonces otras ramificaciones, otros personajes, otros crímenes. Al leer en público un capítulo el año pasado me hicieron una pregunta que seguramente volverá: ¿Por qué transcurre en Oxford y no en la Argentina? Porque en la Argentina, tuve que contestar, cuando hay un crimen irresuelto todos adivinan de inmediato que el culpable es la policía. Más allá de esta simplificación algo brutal, que tiene, como todas las simplificaciones, una parte falsa y una verdadera, tuve el mismo dilema que cuando escribí el cuento "Infierno grande", que es argentinísimo: lo policial en nuestro país tiene más que ver con los círculos sórdidos del encubrimiento que con el misterio —o el acertijo— que puede ser un crimen. Por otra parte, creo en la autonomía de los mundos de ficción: el Oxford que describo, con animales improbables y hospitales de siete pisos, no superaría la prueba de los topógrafos.

En los dos años que tardé en terminar este novela, entre otros cambios drásticos en mi vida, murió mi padre, que no alcanzó a leerla. Mary Shelley escribió una vez sobre su *Frankenstein*:

"Tengo afecto por él, porque fue el vástago de días felices, cuando muerte y dolor eran sólo palabras que no encontraban verdadero eco en mi corazón. En sus muchas páginas se habla de más de una caminata, más de un paseo y más de una conversación cuando yo no estaba sola; y mi compañía era uno, en este mundo, a quien no veré más. Pero esto es para mí misma; mis lectores no tienen nada que ver con estas asociaciones."

Aunque posiblemente mis lectores tampoco logren hacer demasiado con estas asociaciones, puedo decir que en *Crímenes imperceptibles* aparece una lámina que mi propio padre tenía en su biblioteca, con una frase de Hegel que me intrigaba de chico: "El hombre no es más que la serie de sus actos". No creo ahora que esto sea del todo verdad, pero tal vez, sí, los escritores no sean más que la serie de sus libros. Mejor entonces callar después de haberlos escrito.

La Nación, 9 de noviembre de 2003, publicado con el título "Teoremas asesinos"